

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'IMPACT HISTORICO-CULTUREL DES ENSEIGNEMENTS
D'ALAIN KNAPP SUR LE MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS,
DE 1974 À AUJOURD'HUI.

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
CLAUDE TALBOT

FÉVRIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 -Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Alain Knapp, d'abord et avant tout, pour sa disponibilité, sa générosité et son accueil chaleureux. À mon professeur, qui fut, pour moi, plus que « marquant », je lui témoigne toute ma gratitude.

À Dominique Brunet, pour son indéfectible support, pour sa patience et sa foi en moi.

À Danièle Panneton, Diane Ouimet, Jean-Claude Côté, Ghyslain Fillion, Robert Dion, René-Daniel Dubois et Robert Lepage pour leur généreuse participation à cette recherche et pour le temps consacré aux entrevues.

À Raphael Lacaille, pour son aide technique pour le transfert et le montage des entrevues vidéo.

Et à Alain Fournier, mon directeur de recherche, pour sa patience et les encouragements en fin de parcours, là où l'on en a vraiment besoin.

Le miracle n'est pas que j'ai terminé. Le miracle est que j'ai eu le courage de commencer.

- John Bingham, marathonien et auteur d'ouvrages sur la course à pied.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
A. K. : ALAIN KNAPP.....	8
1.1 Parcours d'un praticien et enseignant du théâtre.....	9
1.1.1 Formation et parcours artistique.....	9
1.1.2 Expérimentation et exploration : le Théâtre-Création.....	12
1.1.3 Utilisation et développement de techniques d'improvisation.....	17
1.2 Pour une autre pédagogie du théâtre : spécificité des enseignements d'Alain Knapp.....	19
1.2.1 L'acteur-créateur : une didactique du développement de la créativité chez l'acteur.....	20
1.2.2 L'improvisation au cœur de cette formation.....	23
1.2.3 Principes de jeu et d'écriture dramatique spontanés.....	26
1.2.4 Le personnage au cœur du théâtre improvisé.....	32
CHAPITRE II	
ALAIN KNAPP ET LE MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS : HISTORIQUE.....	35
2.1 Contexte historique : la création collective et l'improvisation théâtrale au Québec dans les années 60-70.....	35
2.1.1 A. K. au Québec : premiers séjours.....	39
2.1.2 Les Québécois à Paris, à l'école d'A. K.	40
2.1.3 La formation globale de l'acteur : le cours l'Acteur-créateur.....	42
2.1.4 Les stages, les ateliers, les courts séjours à Paris.....	44
2.1.5 Cours, mises en scènes, conférences, causeries au Québec : derniers séjours.....	45

CHAPITRE III

IMPACTS DES ENSEIGNEMENTS D'A. K. SUR LE MILIEU THÉÂTRAL

QUÉBÉCOIS.....48

3.1 Artistes et enseignants du théâtre au Québec, de 1974 à nos jours :

entrevues avec sept artistes.....48

3.1.1 Traces du rayonnement des enseignements d'A. K. sur le

théâtre québécois.....50

3.1.2 Sondage : méthodologie, résultats et analyse.....52

3.2 Analyse des résultats selon les champs de pratique théâtrale.....64

3.2.1 Les acteurs.....64

3.2.2 Les auteurs.....68

3.2.3 Les metteurs en scène.....70

3.2.4 Les formateurs des écoles professionnelles de théâtre.....73

3.2.5 Présentation des conclusions du sondage et des entrevues.....76

3.3 Pour la suite : notre contribution personnelle à la pérennité

de cette pédagogie par l'improvisation.....80

CONCLUSION.....82

BIBLIOGRAPHIE.....87

ANNEXES

1. Liste nominative des artistes et formateurs québécois ayant été exposés

aux enseignements d'Alain Knapp.....91

2. Guide de l'entretien.....93

3. Sondage.....94

4. Questionnaire utilisé pour les entrevues.....97

5. DVD Entrevues audio et vidéo avec Alain Knapp et entrevues vidéo avec sept artistes
et formateurs québécois ayant été exposés aux enseignements d'Alain Knapp.

RÉSUMÉ

L'improvisation théâtrale a connu ses heures de gloire au Québec avec l'arrivée, en 1977 de la Ligue nationale d'improvisation. Toutefois, l'enseignement de l'improvisation avait commencé, dans les écoles de formation de l'acteur, bien avant et s'avérait un outil fort utile dans le processus créatif qui a vu le jour avec le phénomène des créations collectives. L'improvisation théâtrale est tour à tour devenue outil de création, objet de représentation publique et élément d'une pédagogie de l'acteur. Un pédagogue et praticien français du théâtre en a fait son cheval de bataille : Alain Knapp (A. K.).

Nous allons, ici, nous pencher sur l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois dans une optique historique et culturelle, en regard de la pédagogie appliquée à la formation de l'acteur telle que développée et enseignée par A. K..

Dans un premier chapitre, nous aborderons l'artiste et le pédagogue Alain Knapp. Nous retracerons son parcours artistique comme acteur et metteur en scène, puis nous survolerons les années d'expérimentation théâtrale au centre desquelles se développaient les techniques d'improvisation. Nous présenterons l'émergence d'une approche pédagogique visant le développement de la personnalité créatrice chez l'acteur. Ensuite, nous aborderons la notion d'acteur-créateur, dont la définition repose sur des principes de jeu et d'écriture dramatique spontanés élaborés par A. K.

Dans un second chapitre, nous retracerons l'historique des relations d'Alain Knapp avec le Québec, en commençant par ses premiers séjours en sol québécois au début des années 70. Nous suivrons ensuite les Québécois qui se rendent à Paris pour y suivre ses cours au milieu des années 80 et les dernières classes d'A. K. données au Québec en 1990.

Dans le troisième et dernier chapitre, nous mesurerons l'impact de l'enseignement d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois : acteurs, auteurs, metteurs en scène et formateurs. Nous présenterons des extraits d'entretiens avec des artistes de la scène théâtrale ayant reçus les enseignements d'A. K.. Ensuite nous relèverons les traces, pendant cette période, de cette pédagogie, tant au niveau de la production théâtrale québécoise que de la formation des acteurs. Pour terminer, nous ferons le lien entre notre expérience personnelle de formateur d'acteurs et les apprentissages que nous avons faits avec Alain Knapp.

MOTS-CLÉS : ALAIN KNAPP, IMPROVISATION, PÉDAGOGIE, CRÉATION COLLECTIVE (ANNÉES 70-80), ACTEUR-CRÉATEUR, MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS.

INTRODUCTION

Cette recherche vise à mesurer l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois de 1974 à aujourd'hui. Nous portons notre regard sur les professionnels du milieu théâtral québécois, plus particulièrement les acteurs, les metteurs en scène, les auteurs dramatiques et les pédagogues du théâtre (formateurs en interprétation théâtrale - Jeu) qui ont reçu, au Québec ou en France, les enseignements d'Alain Knapp de 1974 à 1990. Nous traitons de l'impact des enseignements d'Alain Knapp de 1974 à aujourd'hui parce que tout enseignement prend du temps à s'assimiler, mais surtout, à s'intégrer dans une pratique artistique.

Dans un premier temps, nous étudierons Alain Knapp, l'homme de théâtre et le pédagogue. Nous présenterons une brève biographie de l'homme, ainsi que les grandes lignes de son parcours professionnel d'acteur, puis de metteur en scène et de pédagogue. Comme il constitue l'épicentre de cette recherche, il est impératif de le présenter, de même que les particularités et spécificités de sa pédagogie basée sur l'exploration théâtrale et l'improvisation comme première étape de la formation de l'acteur.

La « méthode » d'Alain Knapp explore toutes les composantes d'un théâtre dramatique, à savoir narratif et axé sur la fable : « L'acteur et ses partenaires disposent d'un canevas de la scène qu'ils auront à jouer. La fable est clairement fixée mais les modalités du jeu restent à inventer. ». (Féral, 2003, p. 213) Ces composantes sont le jeu, l'écriture dramatique et la mise en scène. Ce faisant, ses élèves sont exposés aux principes moteurs de l'écriture dramatique, soit les notions de temps et d'espace (contexte spatio-temporel), l'importance de la relation dans les interactions des personnages (incluant la notion d'enjeu relationnel), les notions de structure dramatique dans le récit (circonstances données, situation, péripéties) et finalement la notion d'enjeu global (dans un spectacle théâtral improvisé, où, et sur quoi, repose l'ensemble de ce qui est joué?). Ces principes d'écriture dramatique spontanée s'apparentent, dans leurs composantes, au schéma narratif (situation initiale – déclenchement de l'action – l'action (nœud) – solution(s) – solution finale (dénouement)) et au schéma actantiel (le sujet – l'objet – le destinataire – les opposants

(antagonistes) – les adjuvants ou auxiliaires), comme celui de Greimas, créé en 1966 et repris, plus tard, par Anne Ubersfeld.

Cette pédagogie prend assise sur le personnage qui se crée pendant le théâtre improvisé par l'utilisation d'une parole qui est, d'abord et avant tout, identitaire du personnage créé pendant le jeu. Elle ne passe pas par une préconception du personnage porteur d'émotions ou d'une psychologie imposées ou amenées avant la mise en jeu de l'improvisation. Ses acteurs sont aussi constamment appelés à se mettre en jeu dans l'espace scénique, donc à développer un sens de l'espace mettant en valeur le jeu des acteurs et l'ensemble de l'improvisation. Nous parlons donc d'une méthode d'écriture dramatique spontanée, par le jeu et la création en direct et incluant la mise en espace scénique d'une œuvre théâtrale spontanée.

Cette approche de l'improvisation fait que les acteurs aguerris à ces techniques peuvent créer des œuvres dramatiques spontanées devant public, et ce, avec un minimum de préparation. C'est d'ailleurs avec la troupe Théâtre-Création, fondée et dirigée par Alain Knapp, que celui-ci a fait le tour de l'Europe en présentant des spectacles théâtraux entièrement improvisés à partir de déclencheurs, c'est-à-dire de thèmes, de phrases, de mots ou d'objets, proposés par les spectateurs. Ces spectacles complets pouvaient durer d'une à deux heures. Ces spectacles improvisés « racontaient une histoire » comme dans le théâtre dramatique. C'est ce que nous tenterons de démontrer avec l'improvisation théâtrale dont nous parlerons plus loin (démonstration d'improvisations théâtrales en direct lors des conférences-démonstrations de notre mémoire-crédation, présentées les 14, 15 et 16 février 2012, à l'université du Québec à Montréal).

Alain Knapp a développé les bases de ses techniques d'exploration théâtrale pendant son travail de création collective avec le Théâtre-Création de 1968 à 1974 en Suisse, principalement, et en France. Les exercices qu'il explorait à l'époque visaient tous au développement de la créativité des acteurs afin qu'ils puissent maîtriser les éléments constitutifs d'une œuvre théâtrale (mentionnés plus haut) et, ainsi, « assumer seuls [les acteurs] la représentation théâtrale. » (Féral, 2001, p. 124.).

Suite à cette expérience de six ans avec le Théâtre-Création, Alain Knapp élabore une méthode d'enseignement basée sur l'exploration théâtrale et l'improvisation. Sans faire fi des habiletés techniques de base, comme la voix (diction et projection), le corps (expression, détente, fluidité et disponibilité), l'analyse et la compréhension des textes dramatiques, il axe sa pédagogie autour de l'improvisation théâtrale. Cette pédagogie portera le nom d'acteur-créateur. Pour A. K.¹, les acteurs en formation doivent s'astreindre à l'exploration des constituantes du théâtre soit le jeu, la mise en scène et l'écriture dramatique avant d'aborder les textes théâtraux. Et c'est par l'utilisation systématique d'exercices d'improvisation qu'il initie les acteurs à ces constituantes fondamentales du théâtre.

Nous avons enregistré plus de trois heures d'entrevues sur vidéo et sur audio avec Alain Knapp. Ces entrevues portent sur son parcours artistique en théâtre et comme pédagogue. Il y expose sa vision du théâtre, de l'improvisation ainsi que sa méthode d'enseignement.

Nous abordons ensuite le travail d'A. K. auprès des artistes de la scène théâtrale québécoise.

C'est au début des années 70 qu'A. K. mettra le pied, pour la première fois, en sol québécois. Dans le milieu théâtral québécois d'alors règne, en maître, la création collective où les jeunes acteurs décident de prendre la parole dans un contexte socio-historique et culturel d'affirmation nationale, tant sur le plan artistique que politique. L'improvisation constitue, pendant ces années effervescentes, l'outil de prédilection de création et d'exploration de la plupart des auteurs de créations collectives aboutissant devant public. L'acteur devient auteur et crée, au sein de troupes ou de compagnies théâtrales, un processus démocratique d'écriture par improvisations, souvent thématiques, s'opposant au du metteur en scène et de l'auteur unique : « Comme cette pratique [la création collective] est avant tout liée à la redéfinition de la fonction de l'acteur en termes d'acteur-créateur, elle implique la transformation des fonctions et des rapports traditionnels entre acteur, metteur en scène et spectateur. ». (Hébert : 1977 in *Jeu*, no 6. p. 38)

¹ Nous remplacerons dorénavant le nom Alain Knapp par l'acronyme A. K.

Au cours de cette résurgence d'un désir de s'exprimer dans sa «langue» c'est-à-dire le parler d'un Québec en quête d'identité culturelle et linguistique, les artistes d'ici veulent s'affranchir de la culture européenne, plus classique. Déjà des classes d'improvisation se donnaient à l'école du TNM au milieu des années 50. Des acteurs comme Guy Hoffmann ou Michel Saint-Denis s'adonnaient aussi à l'improvisation avant que cette pratique théâtrale ne s'instaure de manière généralisée dans l'ensemble des écoles de théâtre du Québec. C'est dans ce sillage que les écoles de théâtre inscrivent dans leurs programmes de formation des cours d'improvisation théâtrale. Parmi les premiers à diriger des classes d'improvisation à la fin des années 50 et au début des années 60, on verra Jean Gascon, Marcel Sabourin, Hubert Fielden, Jean-Pierre Ronfard et Marc Doré, pour ne nommer que ceux-là. Ce dernier animera des ateliers d'improvisation dans les années 60, tant à Québec qu'à Montréal. Il touchera un grand nombre de jeunes acteurs, puis sera recruté par le Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1967, où il y enseignera pendant de nombreuses années.

C'est dans ce contexte de ferveur nationale et d'affirmation de la culture québécoise qu'en 1974, André Pagé invite A. K. à venir donner une classe d'improvisation aux élèves de 3^e année de l'École nationale de théâtre du Canada. Il y revient en 1975 et 1976 pour y enseigner l'improvisation et faire la mise en scène de deux pièces de Bertolt Brecht. En 1976, A. K. ouvre son école à Paris, l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice. Ce cours, d'une durée d'environ dix mois, se veut une formation globale de l'acteur, soit l'interprétation, la mise en scène et l'écriture dramatique. Le cours s'intitule *L'acteur-créateur*. Il recevra à Paris de nombreux Québécois et Québécoises, dont Marc Malenfant, Marc Drouin, Sylvie Prigent, René-Daniel Dubois, Robert Lepage, Michelle Allen, Diane Ouimet, Ghyslaine Fillion et bien d'autres. Il revient au Québec pour y dispenser des classes de 2^e cycle universitaire à l'École supérieure de théâtre de l'université du Québec à Montréal (UQÀM) en 1986 et 1990. Ce sera l'année des dernières formations qu'il donnera à des Québécois.

A. K. ne reviendra au Québec qu'en l'an 2000 pour y faire la mise en scène d'un texte de Molière, au Théâtre Denise-Pelletier, puis en 2010, à titre de conférencier pour les

États généraux sur l'improvisation organisés par la Ligue nationale d'improvisation et tenus à l'Université du Québec à Montréal.

Nous avons dressé une liste nominative des artistes ayant été exposés aux enseignements d'A. K. Nous nous penchons plus spécifiquement sur sept d'entre eux soit Danièle Panneton, René-Daniel Dubois, Robert Lepage, Diane Ouimet, Ghyslain Filion, Jean-Claude Côté et Robert Dion. Ces artistes sont à la fois, dans plusieurs cas, acteurs, metteurs en scène, auteurs dramatiques et enseignants du théâtre. Ces sept créateurs ont suivi soit un stage de quelques semaines, soit un trimestre, soit la formation complète de dix mois donnés par A. K., ici ou en France. Ils ont tous reçu les enseignements d'A. K. entre 1974 et 1990. Ils couvrent donc la période pendant laquelle A. K. a été le plus actif sur le plan de l'enseignement de sa méthode.

Nous avons répertorié un total de 48 Québécois et Québécoises² qui ont été exposés à la pédagogie d'A. K. À ce nombre, on doit ajouter quelques élèves en scénographie et en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada en 1986. Comme nous n'incluons pas les scénographes dans cette recherche, cela n'influence pas le nombre total. En écriture dramatique, ils étaient de 3 à 5. Donc près d'une cinquantaine d'élèves d'ici ont reçu ses enseignements au Québec ou en France.

De ce lot, nous aurons enregistré, en entrevue vidéo, les sept personnes nommées plus haut, soit Danièle Panneton (élève en 1974 et 1975 au Québec), René-Daniel Dubois (1975 et 1976 au Québec et à Paris en 1978-79), Robert Lepage (été 1978 à Paris), Diane Ouimet (Paris 1981-82), Jean-Claude Côté (Paris 1982-83), Ghyslain Filion (Paris 1983) et Robert Dion (1990 au Québec). Ces sept personnes ont complété le sondage apparaissant à la fin de ce mémoire. Cet échantillonnage, parmi les élèves d'A. K., représente,

² Comme notre recherche porte sur le milieu théâtral québécois, nous tenons à préciser qu'il y aurait, à notre connaissance, au moins deux Franco-Ontariens et Franco-Ontariennes qui auraient suivi les enseignements d'A. K. Nous ne les séparerons pas du lot des artistes québécois car ces deux personnes ont été formées au Québec ou ont pratiqué le théâtre au Québec à un moment ou à un autre de leur vie artistique.

chronologiquement et dans la pratique théâtrale, un excellent et très représentatif échantillonnage de praticiens actifs qui ont été exposés à ses enseignements.

Ces entretiens constituent l'une des sources principales servant à mesurer le rayonnement et l'influence des enseignements d'A. K.. Cet échantillonnage reste qualitatif plus que quantitatif. Il ne cherche pas à établir des statistiques basées sur un nombre exhaustif de sujets sondés : «L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs [au sens figuré] donnent à leurs pratiques, aux événements dont ils ont pu être les témoins.» (Blanchet et Gotman : 1992, p. 27).

Nous avons donc cherché à mesurer l'influence des enseignements d'A. K. sur le milieu théâtral québécois en interrogeant les sept artistes mentionnés plus haut, sur l'impact des apprentissages effectués avec A. K., sur leur pratique théâtrale ainsi que sur leur pédagogie, pour ceux et celles qui se consacrent, même à temps partiel, à l'enseignement du théâtre. Nous avons rédigé un guide de l'entretien semi-directif tel que décrit par Rémi Bachelet, docteur en Sciences de la gestion : «L'entretien semi-directif est une technique qualitative fréquemment utilisée. Il permet de centrer le discours des personnes interrogées autour de différents thèmes définis au préalable». (Bachelet : 2003, p. 1) Par l'utilisation de notre guide de l'entretien³, nous les interrogeons sur les influences des enseignements d'A. K. sur leur pratique. Fait à noter, ce guide de l'entretien est semi-directif, en ce sens qu'il repose sur un ensemble de questions à développement donnant à l'interviewé la liberté d'extrapoler sur certains sujets, voire même, de digresser. A contrario, l'entretien directif impose une formulation de questions prédéfinies permettant très peu de souplesse pour l'interviewé, comme pour l'interviewer.

Nous avons privilégié l'entretien plutôt que le questionnaire pour notre méthodologie de recherche parce que celui-ci accorde plus de liberté tant à l'interviewer qu'à l'interviewé. Cette approche provient de la recherche sociale, socio-historique, historique et ethnographique développée, entre autres, par F. J. Roethlisberger et D. Dickson dans un ouvrage publié en 1939, intitulé *Management and the worker*.

³ Notre guide de l'entretien apparaît en appendice, document ANNEXE 2.

Ces sept artistes y donnent des exemples concrets de l'application des apprentissages faits avec A. K. dans leur travail de créateur, dans leur pédagogie, dans leurs mises en scènes et, aussi, dans le jeu. Nous les citerons abondamment.

Le sondage, lui, cherche à mesurer l'influence des techniques enseignées par A. K. sur chacun des participants au niveau de chaque champ de l'activité théâtrale. Notre échantillon étant quantitativement restreint (14% du nombre total d'élèves québécois d'A. K.), notre étude demeure principalement qualitative. Ce sondage s'inspire de techniques d'enquête développées en sociologie, en sciences sociales et en ethnographie. Pour notre enquête, nous nous sommes inspirés des principes de base établis par le psychologue Alain Blanchet, et les sociologues Anne Gotman, Claude Javeau et André Tremblay. Les résultats du sondage sont présentés, analysés et expliqués afin de démontrer si cet impact a eu plus d'effets sur l'un ou l'autre de ces champs d'activité théâtrale. Un exemplaire du sondage est joint en annexe de ce mémoire. Un tableau illustre visuellement ces mêmes résultats⁴.

Nous terminerons cette investigation des impacts des enseignements d'A. K. sur le milieu théâtral québécois en parlant de notre expérience personnelle en tant que comédien, metteur en scène, auteur et, surtout, comme enseignant.

Pour conclure, nous dresserons un portrait d'ensemble de l'influence d'A. K. sur le milieu théâtral québécois et sur ses formateurs. Nous poserons la question s'il reste encore, aujourd'hui, des traces de cette influence, tant dans la pratique et la production théâtrale québécoise, que dans la formation dispensée dans les écoles de théâtre de la province de Québec.

⁴ Le sondage apparaît en appendice, ANNEXE 3 et le tableau des résultats au chapitre III.

CHAPITRE I

A. K. : ALAIN KNAPP

Combien je regrette [...] que nous [les comédiens] ayons perdu l'habitude d'improviser! [...] l'improvisation était l'école et la pierre de touche de l'acteur. Il ne s'agissait pas seulement de savoir son rôle par cœur et de s'imaginer qu'on pouvait le jouer. L'âme, la vivacité, l'imagination, l'adresse, la connaissance du théâtre, la présence d'esprit se révélaient à chaque pas de la manière la plus claire. (Goethe, *La vocation théâtrale de Wilhem Meister*, p. 251)⁵.

Alain Knapp est de nationalité franco-suisse. Il est né le 21 avril 1936 à Mulhouse, ville industrielle du Haut-Rhin, au sud de l'Alsace. Mulhouse se trouve à 14 km de la frontière allemande et à 30 km de la Suisse. La famille Knapp s'installe en Suisse en 1940. Le père d'Alain Knapp est diplomate. Une fois en Suisse, il est nommé professeur de droit à l'université de Neuchâtel.

A. K. grandit en Suisse romande, juste en face de la chaîne des Alpes. Il s'intègre à cette nouvelle culture francophone, tout en préservant ses origines françaises et alsaciennes. Loin d'avoir oublié la France, il y retournera, dès l'âge de 21 ans, pour y faire sa formation d'acteur. Dès le début des années 60, il se consacre à la mise en scène, puis à la fin des années 70 à l'enseignement du théâtre et à l'écriture.

Aujourd'hui, A. K. vit à Strasbourg, chef-lieu de l'Alsace et siège du Parlement européen. Depuis 2003, il se consacre à la mise en scène, à l'écriture dramatique et à la peinture. Il peint sous le pseudonyme de *Vaisseau*. Il a exposé ses œuvres à deux reprises. On peut en voir un échantillon sur son site Web : www.francois-vaisseau.com.

⁵ Citation qu'insère Alain Knapp dans l'article *Une formation multiple et réfléchie* in «Les chemins de l'acteur», Féral et al, 2001, p. 133.

1.1 Parcours d'un praticien et enseignant du théâtre

1.1.1 Formation et parcours artistique

Tout jeune, Alain Knapp suit ses premières classes de théâtre à Lausanne sous la direction de madame Blanche Derval.

En 1957, A. K. se rend à Paris pour y suivre sa formation théâtrale au Théâtre-École Marigny, alors sous la direction d'André Voisin. Élève de ce dernier, il occupe aussi la fonction d'assistant régisseur au Théâtre Marigny. Formation qu'il complète en 1959. Toujours à Paris, il fait un court séjour aux Ballets Roland Petit. Avant son arrivée au Théâtre Marigny, il aura joué en Suisse, entre autres, au Théâtre du Petit Chêne à Lausanne ainsi qu'à la radio et à la télévision suisse romande.

En 1960, à l'âge de 24 ans, il décide de ne pas faire carrière en France, mais plutôt de retourner en Suisse où il s'installe à Lausanne. En 1962, moment charnière dans la carrière théâtrale d'A. K., il devient l'assistant du metteur en scène suisse Benno Besson, collaborateur de Bertolt Brecht aux premières heures du *Berliner Ensemble*, compagnie de théâtre mythique fondée par Brecht, à Berlin Est, en 1949 avec, entre autres, la célèbre actrice allemande, Helene Weigel. La compagnie déménage en 1954 dans son propre théâtre : le *Theater am Schiffbauerdamm* qui sera inauguré par ce même Benno Besson, par la présentation de *Dom Juan* de Molière.

A. K. assistera Besson dans la mise en scène de *Sainte Jeanne des Abattoirs* de Brecht. Pour lui, c'est la rencontre avec l'œuvre du grand auteur et metteur en scène allemand qu'est Bertolt Brecht. Dès 1963, il fera ses propres mises en scène : « Il signe d'abord la mise en scène des *Coréens* de Michel Vinaver, puis la création française d'*Andorra* de Max Frisch⁶. [...] Il monte successivement *L'exception et la règle* (1963), la *Noce chez les petits-*

⁶ A. K. nous dit avoir joué le rôle principal d'Andri, dans la pièce *Andorra* de Max Frisch. Il n'en a pas fait la mise en scène.

bourgeois (1964), les *Fusils de la mère Carrar* (1964) et la *Vie de Galilée* (1966). » (Féral, 2001, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, p.163)

Avec Benno Besson, il découvre Brecht et la singularité de son théâtre, entre autres, la fameuse distanciation brechtienne où l'acteur, si l'on résume simplement, raconte le personnage plutôt que d'en incarner tout le bagage émotionnel et psychologique. Reconnaisant, il ajoute que c'est Besson qui lui a appris à donner « un sens à la parole et au geste, une exigence de signification » sur scène et dans la mise en scène. (Entrevues, cass. 2, TCI 02 : 54)

À partir de 1963, il collabore activement avec le Théâtre universitaire de Lausanne pour lequel il dirige quelques spectacles. Lors d'une de ces productions, il retient l'attention de Jack Lang qui l'invite au Festival de théâtre universitaire de Nancy, qu'il a créé en 1964 :

Pendant deux ans, Knapp partage son travail entre Lausanne et Nancy, où il rencontre les compagnies et créateurs de l'époque, notamment Jerzy Grotowski, Bob Wilson, Tadeusz Kantor et les jeunes troupes américaines [comme le *Bread and Puppet Theatre*]. » (Sutermeister, 2000, p.151)⁷.

Il réalise pour le cinéma, *Situations provisoires* (1966) en association avec le Théâtre universitaire de Lausanne. En 1982, il collabore aussi, à titre de scénariste, avec la télévision romande.

En 1968, A. K. fonde le Théâtre-Création dans lequel il se consacre à la recherche, la mise en scène et, surtout, la création théâtrale. C'est là qu'il développera les techniques de création, d'exploration théâtrale et d'improvisation qui constitueront, par la suite, les bases de sa pédagogie.

⁷ A. K. rectifie l'information donnée par Sutermeister. Il nous confirme avoir rencontré Grotowski à Nancy, mais Kantor et Bob Wilson dans le cadre du Théâtre des Nations en 1971 à Dourdan, département de l'Essonne dans la région de l'Île-de-France.

En 1977, il fonde l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice. Cette école dispensera de 1977 à 1983, un enseignement s'adressant aux acteurs, mais, aussi, aux metteurs en scène, aux auteurs dramatiques, et aux néophytes.

En mai 1983, Michel Vinaver, ami d'A. K. et auteur dramatique français, lui apprend que le poste de directeur de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg est vacant et qu'il aurait des chances d'obtenir le poste. Le Théâtre National de Strasbourg (TNS), alors sous la direction de Jacques Lassalle, lui offre le poste de directeur de l'École Supérieure d'Art Dramatique du TNS. Il accepte, assurant ainsi une certaine stabilité financière à sa famille. Sécurité financière que ne pouvait pas lui garantir l'Institut à Paris. Au TNS, il mettra en scène *Goethe en Alsace* de Jean-Paul de Dadelsen, adaptation théâtrale de Michel Deutsch en 1985, *Voix* d'André Malraux en 1986. En 1988, il dirigera *Rencontres*, pièce dont il est l'auteur. « La même année, deux autres de ses pièces sont créées au Centre Confluences à Paris, soit *Juste un mot* et le *Test du rat*. » (Féral, 2001, *Mise en scène et Jeu de l'acteur*, p.163) Il quitte le TNS en 1990, puis est engagé la même année comme professeur à l'ENSAT (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre) où il enseignera jusqu'en 2001.

En 1993, il publie aux éditions Actes Sud, *A. K. Une école de la création théâtrale*, ouvrage dans lequel il résume une année d'enseignement d'un professeur avec sa classe de théâtre. C'est ici qu'il livre sa pédagogie dans ses principes fondamentaux et dans la progression d'un enseignement étalé sur l'ensemble d'une année scolaire.

Il viendra donner des classes et faire des mises en scène dans plusieurs écoles de théâtre du Québec en 1974, 1975, 1976, 1986 et 1990⁸. Il reviendra au Québec en 2000 pour y faire la mise en scène de *L'école des femmes* de Molière à l'invitation du Théâtre Denise-Pelletier.

En 1998, il participe à la rédaction d'un projet à l'origine de la création d'une Haute École de Théâtre en Suisse romande. Le projet ayant été accepté par les cantons romands,

⁸ Nous détaillerons, plus avant, chacun de ces séjours au Québec dans le chapitre II.

l'École ouvrira ses portes en 2003. Il accompagne l'auteur dramatique français Michel Vinaver, à travers la plupart des rectorats de France, afin de présenter son théâtre aux enseignants, car l'une de ses pièces, *Les travaux et les jours*, est inscrite aux épreuves du baccalauréat Option théâtre.

En 2007, il met en scène *Les femmes savantes* à Sierre, en Suisse. En 2009, ce sera *Le malade imaginaire*, toujours de Molière, et à Sierre. Il amènera ce dernier spectacle en tournée à travers une large partie de la Suisse romande.

En 2010, il sera conférencier invité pour les États généraux sur l'improvisation organisés par la Ligue nationale d'improvisation (LNI) et tenus à l'Université du Québec à Montréal. À la suite de cette conférence, il publie dans la revue de théâtre *Jeu*, un article portant sur l'importance du personnage au théâtre et en improvisation et de celle-ci comme outil de formation de l'acteur. L'article s'intitule *L'impromptu du parc* et est illustré d'œuvres d'A. K., sous le pseudonyme de *Vaisseau*.

En 2012, nous l'avons rencontré chez lui, à Strasbourg, où il continuait son travail de peintre et d'auteur. Lors de nos entrevues, enregistrées au printemps 2012, nous avons reconnu en lui, notre professeur plein de cette connaissance et de cet amour profond du théâtre. Un homme vif d'esprit, un homme de théâtre accompli, un pédagogue enthousiaste et généreux.

1.1.2 Expérimentation et exploration : le Théâtre-Création

Le Théâtre-Création a vu le jour en août 1968 (statuts définis le 29 août) à Lausanne :

Le Théâtre-Création est issu de l'Atelier de recherches dramatiques, formé au sein du CDR [Centre Dramatique Romand]. Après la rupture avec le CDR, Alain Knapp et la plupart des acteurs qui participaient à cette expérience décident de poursuivre leur travail de leur côté. [...] Son idée [celle d'Alain Knapp] est de réorganiser l'activité théâtrale autour de

l'acteur, de lui restituer la créativité dont il a été privé depuis que le texte et les moyens scéniques sont devenus ses supports indispensables. (Sutermeister, 2000, p. 151)

Il sera dirigé par A. K., qui agira aussi bien à titre de directeur artistique qu'à la mise en scène et à la « coordination »⁹ des spectacles de création collective. Ce sera, entre autres, par le biais d'A. K. qu'un vent de nouveauté soufflera sur cette nouvelle compagnie théâtrale. Il s'insurge contre le du texte, des moyens scéniques et du metteur en scène. Il veut « réorganiser l'activité théâtrale autour de l'acteur, de lui restituer la créativité dont il a été privé depuis que le texte et les moyens scéniques sont devenus ses supports indispensables. ». (*Ibid.*)

Durant ces mêmes années au Québec, la révolte contre les structures traditionnelles sur le plan social, politique et culturel se font de plus en plus entendre. On veut vivre, créer en toute liberté, repousser les notions de hiérarchie qui existent, aussi, au théâtre. À cette époque, le metteur en scène commençait déjà à s'imposer comme celui qui « menait la barque » lors de la production d'une œuvre théâtrale. A. K. et le Théâtre-Création, sans adhérer à aucune idéologie politique, souhaitent, par le biais du théâtre de création, interroger la société dans laquelle ils vivent :

Il ne nous importait pas de faire un choix idéologique. Nous avions comme projet permanent de révéler, de questionner, de mettre en doute. Il ne s'agissait donc pas de répondre. [...] Après Mai 68, l'événement théâtral n'est plus un moyen d'agitation politique ; il pointe certains aspects de la réalité et les questionne, dans le but de maintenir éveillée la conscience critique du spectateur. (*Idem*, p. 166-167)

⁹ A. K. se donne le titre de coordinateur (*sic*) (plus tard, il utilisera le mot « coordonnateur »), car il considère qu'il coordonne le processus de création collective ou d'adaptation d'un texte, sans en être le metteur en scène ou l'auteur final. C'est d'ailleurs cette fonction qui apparaît au programme des spectacles adaptés des textes *La Paix* d'Aristophane (1969), *Clytemnestre*, inspiré d'un texte de Pierre-Louis Péclat, et en collaboration avec l'auteur (1970) et *Monsieur Ducommun a peur des femmes* (1971), spectacle réalisé en collaboration avec l'écrivain et metteur en scène Philippe Adrien, pour ne nommer que ceux-là.

Le Théâtre-Création se voulait populaire, en ce sens qu'il considérait le public comme un élément constitutif et participatif de l'acte de la représentation théâtrale. C'est d'ailleurs dans cette optique que, dès l'automne 1969, il présentera son premier spectacle entièrement improvisé à partir de thèmes donnés par le public. Nous voyons ici apparaître des créations-improvisations en direct présentées et créées devant public, public qui fournissait aux acteurs les thèmes qu'ils développaient, devant leurs yeux, au cours de la représentation.

Les premières années de vie du Théâtre-Création furent consacrées principalement à la recherche, comme nous le dit A. K. en entrevue : « Le Théâtre-Création a duré sept ans, dont quatre ans de recherche et trois ans de vérification [spectacles publics] »¹⁰. (Entrevue A. K., cass. 3, 39 :00) La troupe se produit régulièrement entre 1969 et 1971, surtout dans des adaptations ou des explorations à partir de textes classiques ou de grands personnages. (Voir note de bas de page, p. 20) Le Théâtre-Création produira des spectacles improvisés et des créations jusqu'en 1974-1975.

Pour ce qui est de la recherche, A. K. centre les activités de la troupe autour de la notion d'acteur créatif et, dans notre langage du XXI^e siècle, plus proactif. Il cherche à développer chez l'acteur des habiletés le rendant moins passif dans le processus de production et de création d'une œuvre théâtrale « Notre recherche : Comment l'acteur pourrait-il avoir une place moins passive, mais plus créatrice, plus inventive dans le théâtre? Le rapport acteur/metteur en scène pourrait être un rapport d'échange. » (Entrevue, cass. 2, TCI 17 :55) C'est là, sous forme embryonnaire, qu'il jette les bases de ce qui sera, plus tard, la pédagogie qui distinguera son apport au chapitre de la création théâtrale et de la formation de l'acteur, plus particulièrement, en ce qui nous concerne, au Québec.

¹⁰ Le chiffre 39 :00 indique le début du *Time Code* c'est-à-dire de la ligne de temps d'enregistrement du texte de la citation sur la cassette vidéo. Donc, la citation commence, approximativement, à la trente-neuvième minute et zéro seconde d'enregistrement sur, dans ce cas, la cassette (Mini DV) numéro 3. Au chapitre III, où nous analysons nos sept entrevues, chaque citation sera suivie de ce *Time Code In* (TCI) indiquant le début de chaque citation. Une variation de quelques secondes peut se produire entre le *Time Code In* donné et le début de la citation enregistrée sur bande.

Cette recherche vise d'abord à s'interroger sur le théâtre comme le font, pendant les années 60 et 70, nombre de troupes occidentales, telles que le *Teatro Uomo* d'Italie, le *Cricot* de Pologne, le *Traverse* d'Écosse, *La MaMa* des États-Unis, le *Pistol Teatern* de Suède et le *Chêne noir* d'Avignon. Compagnies qui, d'ailleurs, se joindront au Théâtre-Création lors d'une rencontre organisée par Jean Darcante, directeur de l'Institut international du théâtre à Dourdan (Dourdan est une petite ville située à 44 kilomètres au sud-ouest de Paris, dans l'Essone).

Plusieurs compagnies théâtrales de cette époque, en Europe comme ailleurs, sont dirigées par des hommes¹¹ de théâtre qui marqueront leur époque comme les Jerzy Grotowski, les Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Julian Beck et Judith Malina, Peter Brook, pour ne nommer que ceux-là.

Malgré le contact avec plusieurs de ces grands créateurs, A. K. continuera ses recherches en fonction de sa vision personnelle de l'acteur et de l'écriture dramatique à multiples auteurs. Il ne cèdera pas à l'influence charismatique de ces praticiens du théâtre :

Contrairement à d'autres metteurs en scène, Knapp se détache rapidement de l'influence charismatique des praticiens « à la mode » comme Jerzy Grotowski, le *Living Theatre* ou Eugenio Barba : il développe une conception originale du théâtre et de l'acteur qu'il conceptualise à travers l'écriture. (*Ibid.*)

Le Théâtre-Création émerge au moment même où toutes les bases de la société sont ébranlées. Mai 68 a laissé des traces, non seulement en France, mais partout en Europe et en Occident, tant au chapitre d'une nouvelle vision de la société, mais aussi de l'art en tant que

¹¹ Nous ne faisons pas, ici, de distinction par le sexe, mais pendant les années 60 et 70, ce sont surtout des hommes qui ont lancé ce vent de changement dans le monde du théâtre. Nous ne nions, d'aucune façon, la contribution des femmes à ce mouvement, comme Ellen Stewart, par exemple, de La MaMa aux États-Unis.

tel. Jean-Louis Barrault avait alors ouvert les portes du Théâtre de l'Odéon aux étudiants, qui l'occupent pendant un mois. On cherche rien de moins que l'éclatement des hiérarchies au sein de la production théâtrale : « Les valeurs hiérarchiques sont remises en cause ; le mandarinat de l'auteur, du metteur en scène, voire du décorateur ne parvient plus à donner au théâtre sa valeur créatrice. [...] Les acteurs veulent devenir eux aussi les gestionnaires actifs de l'œuvre théâtrale ». (*Théâtre-Création. Atelier de recherches dramatiques*, 1969, p. 5)

Comme l'écrit alors un collectif d'artistes dans un manifeste : "Nous voulons des lieux où s'exprimeront librement les besoins de création et de participation de tous". (site Web : <http://expositions.bnf.fr/mai68/expo/art/04.htm>) Le Théâtre-Création ne fait pas exception et embrasse ce vent de changement en dotant ses acteurs d'outils leur permettant de devenir créatifs et indépendants dans le processus de création d'une œuvre théâtrale. Ils s'opposent à l'élitisme d'un public sélectionné selon ses capacités pécuniaires et revendiquent un théâtre près du peuple et pour le peuple : « Il ne peut y avoir de théâtre réservé à un petit nombre sans que cela crée à nouveau un certain type de privilège qui, par le prix des places qu'exigerait ce genre d'expérience dans le pays où nous vivons, serait automatiquement un privilège de classe. » (*Ibid.*)

Toutefois A. K. relativise ce vent de changement, vent qui, à l'époque, ne soufflait qu'à gauche de l'échiquier politique. La quête d'A. K., comme celle des acteurs et actrices qui l'ont suivi dans les ateliers de recherche dramatiques menés par le Théâtre-Création, n'était pas tant politique que sociale et, surtout, artistique. Au centre de plusieurs expériences théâtrales des années 60, règne souvent la provocation : nudité, révolte sociale et politique, radicalisme politique, etc. Pour A. K., la provocation n'entre pas en ligne de compte dans leur remise en question de la dramaturgie et le rôle que l'acteur doit y tenir. Il nous l'a souligné lors de l'un de nos entretiens : « On n'avait aucune envie de provoquer qui que ce soit. Notre existence était provocante. Le fait est que nous essayions de construire, de réfléchir sur des processus essentiels de dramaturgie et de place de l'acteur dans le jeu. » (Entrevues A. K., cass. 2, 2012, 17 :00)

Cette place de l'acteur dans la dramaturgie qu'il tentait de développer chez les membres de la troupe devait passer par des outils permettant à ceux-ci de devenir plus créatifs, plus autonomes dans tous les champs de l'activité théâtrale, soit le jeu, la mise en espace et l'écriture. Pour ce faire, A. K. a proposé au fil des mois et des années des techniques, des exercices d'exploration et d'improvisation théâtrale qu'il expérimentait avec les membres de la troupe.

1.1.3 Utilisation et développement de techniques d'improvisation

D'entrée de jeu, A. K. dirige les acteurs du Théâtre-Création vers des exercices engageant le corps plutôt que la parole. Il juge la plupart des acteurs qui constituent la troupe plutôt malhabiles et peu en contact avec leurs habiletés corporelles. Il n'abordera le texte, avec eux, qu'après plusieurs mois. Peu expressifs, les acteurs se cantonnent dans des actions physiques quotidiennes et des clichés. Un jour, A. K. les met à l'épreuve afin de jauger leur créativité sans l'usage de la parole et du texte. L'expérience s'est avérée révélatrice de lacunes importantes :

Sans accessoires ni texte, les acteurs étaient invités [par A. K.] à improviser un spectacle. [...] L'exercice a révélé les déficiences de l'acteur formé aux méthodes traditionnelles. Incapables d'inventer, de créer une performance cohérente, les participants réalisent que le théâtre contemporain, tel qu'il est enseigné dans les conservatoires et pratiqué dans les théâtres établis, ne sollicite pas suffisamment le pouvoir d'invention de l'acteur. (Sutermeister, 2000, p. 153)

A. K. est un cartésien, un homme à la capacité de synthèse et d'observation exceptionnelles. Il ne veut pas écrire les textes qui seront joués par la troupe, mais bien stimuler, par des exercices concrets, la capacité créatrice de chacun des acteurs du Théâtre-Création. Ce faisant, ces acteurs prendront en charge le processus de création d'une œuvre théâtrale spontanée, de son introduction à sa conclusion. Cette discipline, pratiquée au

quotidien, donne aux acteurs des moyens artistiques leur permettant de créer sur demande un spectacle théâtral dramatique ayant un début, un milieu et une fin. Cette discipline rejoint presque la qualité dramatique de l'œuvre achevée, c'est-à-dire celle de l'acte réfléchi et assidu de l'écriture dramatique d'un auteur. Marc Malenfant, homme de théâtre établi, et principalement actif en Ontario, résume bien les visées d'A. K. face à l'improvisation et sa capacité à développer chez l'acteur des habiletés d'écriture rejoignant celles de l'auteur dramatique :

On en [l'improvisation] fait une discipline artistique dont le résultat doit rivaliser avec celui du texte déjà écrit. Pour cela, jeter les bases d'une situation féconde, construire un personnage qui a une dimension sociale et psychologique, maîtriser le langage de l'acte d'improvisation en allant à l'essentiel, en éliminant les banalités; tendre à une plus grande *poétisation*, c'est-à-dire à une transposition de la réalité, nécessaire au théâtre puisque les créatures que l'on montre au spectateur ne représentent pas platement la réalité mais définissent *une nouvelle* réalité et, par là même, nous transportent du quotidien à la fable. (Malenfant, *Jeu*, 1978, p. 281)

Cette capacité à créer, sur demande, un théâtre inachevé aux allures de théâtre achevé fait du Théâtre-Création une équipe d'acteurs aux techniques de création théâtrale d'une redoutable efficacité. L'improvisation devient spectacle complet. Il se fait en direct, dans l'immédiateté du moment et en pleine connivence avec le public, conscient qu'il assiste à une performance unique, puisque jamais répétée, au sens propre comme au figuré. Pierre Lavoie décrit avec acuité ce rapport avec le public, rapport absent de toute médiation :

La fascination exercée par l'improvisation relève d'abord et avant tout d'un phénomène théâtral, celui de la relation privilégiée entre l'acteur et le spectateur. [...] Le spectateur se projette directement dans le jeu de l'acteur puisque n'interviennent, dans le spectacle improvisé, ni l'auteur, ni les autres artisans du théâtre (metteur en scène, costumier, décorateur, éclairagiste, etc.). La relation théâtrale, simplifiée à l'extrême, s'établit « de personne à personne », sans médiation, décuplant de ce fait le pouvoir individuel, l'éventuelle puissance d'agir. L'acteur devient le théâtre, le théâtre devient l'action, l'action constitue le lien direct entre l'acteur et le spectateur. (Lavoie in *Études littéraires*, 1985, p. 97-98)

L'acteur-interprète devient ici acteur-créditeur. Il développe et met en scène son imaginaire. A. K. crée un nouveau modèle d'acteur créatif et, surtout, plus spontané, indépendant et autonome. À ce chapitre, il rejoint de grands praticiens et théoriciens du théâtre, tels Stanislavski, Meyerhold et Charles Dullin, bras droit de Jacques Copeau à l'école du Théâtre du Vieux-Colombier : « Charles Dullin pour qui [...] l'improvisation est la méthode la plus sûre, la plus rapide, la plus logique pour développer chez les comédiens la souplesse, la spontanéité, l'originalité. » (*Idem*, p. 108)

C'est là, au sein du Théâtre-Création, de 1968 à 1975, qu'A. K. expérimente et développe les techniques d'improvisation et d'exploration théâtrales qui formeront les bases de sa pédagogie qu'il nommera l'Acteur-créditeur.

1.2 Pour une autre pédagogie du théâtre : spécificité des enseignements d'Alain Knapp

En quoi A. K. se différencie-t-il de tout autre enseignant du théâtre? Est-il un maître? En quoi sa pédagogie se distingue-t-elle des autres? Qu'elle en est l'originalité? Sur quoi repose-t-elle? Comme nous l'avons mentionné, avec détails, dans notre introduction, la pédagogie d'A. K. repose sur l'idée que l'acteur doit d'abord être créateur, c'est-à-dire qu'il doit prendre connaissance (voire même maîtriser) de tous les éléments de la création d'une œuvre dramatique soit le jeu, la création du personnage, la narration, la trame narrative de l'œuvre jouée, les dialogues soutenant le déploiement de la fable et la mise en jeu dans l'espace de l'œuvre théâtrale portée sur scène par les acteurs.

1.2.1 L'acteur-créateur : une didactique du développement de la créativité chez l'acteur

Qu'est-ce que l'acteur-créateur? Comment A. K. le définit-il? En quoi diffère-t-il de l'acteur-interprète? Le Théâtre-Création a publié, au cours de son existence, de 1968 à 1974, une brochure dans laquelle il mettait de l'avant ses techniques de création, mais surtout sa philosophie du théâtre et de la création collective, forme théâtrale particulièrement à la mode à cette époque dans tout l'Occident. Dans la publication Théâtre-Création, no 2, il présente un tableau comparatif mettant en opposition, ou du moins en comparaison explicative, les concepts de comédien-interprète et d'acteur-créateur.

En voici la transcription :

Comédien-interprète	Acteur-créateur
Le comédien est disponible.	L'acteur s'engage.
Il interprète un texte.	Il crée un texte.
Il est soumis aux impératifs d'une distribution.	Il s'inscrit dans la représentation au niveau de ses moyens réels.
Il n'est pas le personnage qu'il interprète.	Il crée le personnage à partir de lui-même.
Il n'est pas sollicité en permanence par la représentation.	Il est attentif à chaque moment de la représentation.
Il acquiert un certain nombre de mécanismes (tics, procédés).	Il est totalement engagé et se remet en cause à chaque création nouvelle.
Il est une des composantes du spectacle.	Il est responsable de sa création, de son attitude individuelle dépend la réussite collective.
Il est souvent prisonnier d'un emploi, d'un type.	Il fait appel aux éléments les plus profonds de lui-même, il est en mouvement.

Il apprend séparément un certain nombre de techniques dont l'usage est tributaire des impératifs du texte.	Il utilise la totalité de ses connaissances dans sa création.
Il est soumis aux directives d'un metteur en scène.	Il crée l'espace et définit avec ses partenaires, par le jeu, les modalités de la représentation.
Il est contraint par l'appareil théâtral.	Il est libéré de l'appareil théâtral, libre dans sa création.

(*Théâtre-Création*, no 2, 1969(?), p. 9)¹²

A. K. propose une approche méthodique de la formation de l'acteur dans laquelle il soumet l'élève à une série d'exercices lui permettant d'explorer et d'apprendre à connaître les composantes fondamentales du théâtre, soit le jeu, sa mise en scène et l'écriture dramatique. Cette approche progressive et inclusive de l'enseignement permet à l'étudiant de développer ses capacités d'invention tout en se familiarisant avec les éléments constitutifs d'un spectacle théâtral. Il en glisse d'ailleurs un mot dans le dépliant publicitaire de son école parisienne, l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice, pour l'année scolaire 1981-82 : « Loin de proposer des recettes, nous cherchons à susciter par des travaux précis, basés sur des exercices concrets et dans une démarche méthodique la mise en valeur de la personnalité créatrice et une connaissance approfondie du théâtre. ». (Dépliant publicitaire *Ateliers Alain Knapp*, 1981-82, p. 2)

A. K. croit qu'il « ne peut y avoir de techniques de création. » (Knapp, 1993, p.19) qu'il y a, tout au plus, des exercices, des techniques pouvant susciter et éveiller l'imaginaire, libérer et stimuler les facultés créatrices.

L'important, ici, repose sur la capacité à libérer les forces créatrices de tout individu, forces créatrices souvent prisonnières ou muselées par l'inconscient, en réfrénant alors

¹² Ce document original dont nous avons copie provient d'Alain Knapp. Nous n'y avons trouvé aucune date de publication.

l'extériorisation. A. K. soutient une approche pédagogique progressive et respectueuse de l'individualité et du rythme de chacun :

Mes exercices sont des mises en éveil et les transformations qu'ils opèrent se manifestent lentement, progressivement et selon des rythmes d'assimilation à la convenance de chacun. [...] Mes exercices contribuent doucement à l'essor de l'expression créatrice, sans nier la complexité de l'inconscient mais en l'appriivoisant partiellement. La consigne d'un exercice est un moyen de concentration du moi sur un jeu ouvert ; elle cherche à fournir à chacun des moyens de conquérir sa liberté créatrice. (*Id.*, p. 20)

A. K. dépasse la valeur supplémentaire qu'apporte sa pédagogie à l'invention et à la créativité chez l'acteur en affirmant que toute formation théâtrale devrait même commencer par une formation axée, principalement, sur l'apprentissage du théâtre par le biais d'exercices d'improvisation et d'exploration théâtrales. Il croit qu'avant que l'acteur en formation puisse se mettre n'importe quel texte « en bouche », il devrait se familiariser avec toutes les composantes du théâtre explorées dans sa pédagogie. Ainsi considère-t-il qu'avant que l'acteur s'attaque à l'interprétation (d'un texte), il doit se familiariser avec sa propre parole théâtrale, c'est-à-dire celle engendrée et proférée en direct par le biais d'exercices d'improvisation :

Je considère l'approche créatrice du théâtre non pas comme annexe mais comme connexe à la formation de l'acteur. Et bien qu'elle se pratique en amont de l'interprétation des textes, elle n'est pas dissociable de cette finalité. Elle peut être une école de l'exercice du théâtre dans beaucoup de ses composantes. (cité par Féral, 2003, p.213)

Lors de nos entretiens avec A. K., nous lui avons demandé en quoi l'acteur-créateur se différencie de l'acteur, dirons-nous, simplement interprète. Voici le *verbatim* de sa réponse : « On demande juste à l'acteur-créateur d'arriver sur scène et d'être absolument dans l'instant de ce qui se joue, d'être absolument dans l'instant de la parole de ce qui se joue.

L'acteur sera dans ce processus de création ou de recréation du texte et retrouvera les exigences de l'improvisation. ». (Entrevues A. K., cass. no 3, 2012, 54 :18)

L'improvisation constituant, de facto, la pierre angulaire de la formation de cet acteur-créateur.

1.2.2 L'improvisation au cœur de cette formation

En ouverture de ce premier chapitre, nous citons le roman de Johann Wolfgang Von Goethe, *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, dans laquelle on pouvait lire que « l'improvisation était l'école et la pierre de touche de l'acteur. » Non seulement Goethe reconnaît-il l'aspect formateur de l'improvisation dans la formation de l'acteur, mais il ajoute, plus loin, qu'elle pourrait même être présentable, en soi, devant public :

L'acteur était absolument obligé de se familiariser avec toutes les ressources que le théâtre peut offrir. Il finissait par y être tout à fait dans son élément, comme le poisson dans l'eau, et un poète assez bien doué pour employer ces outils [l'improvisation] eut pu produire sur le public un grand effet. (Goethe, 1924, p.251)

A. K. croit que l'improvisation constitue une étape logique de la formation de l'acteur, étape précédant l'apprentissage et l'interprétation des textes :

D'abord, il faudrait commencer par définir clairement ce que l'improvisation permet d'apprendre au théâtre [...] Pour moi, j'ai acquis la conviction qu'elle devrait être la première approche du théâtre. Elle devrait précéder l'apprentissage des textes. Bien comprises dans ses objectifs, envisagée de façon méthodique, fondée sur une pratique concrète, elle permettrait d'aborder et de comprendre quelques notions essentielles du théâtre. S'il y avait une gradation dans l'acquisition des connaissances, l'improvisation serait l'indispensable première étape de cette progression. (Knapp, 2010, p. 107)

Cette étape de la formation de l'acteur, comme le conçoit A. K., permet à l'élève de se familiariser avec toutes les composantes du théâtre. Ceci lui permet d'avoir une perspective plus large du rôle, au sens large, qu'il a à jouer dans une œuvre et une parole théâtrale qu'il doit porter sur scène. La parole en improvisation ne peut être proférée que dans son contexte d'émergence. Elle se crée dans l'instant où se développe la structure narrative qui se tisse devant nos yeux, en même temps que l'acteur l'induit dans le corps, le mouvement et les déplacements scéniques, alors que simultanément le personnage prend forme. La parole en improvisation n'appelle pas l'analyse objective de ce qui est dit, mais l'incarnation obligée de l'instant même de la création, de l'émergence de celle-ci.

L'improvisation est exploration.

Toutefois, A. K. précise que le travail d'improvisation doit se faire de façon organisée et encadrée. Il apporte peu à l'acteur lorsqu'il se perd dans les méandres d'explorations floues et imprécises :

L'improvisation, bien que ce mot soit souvent synonyme d'expériences confuses, répond aux préliminaires nécessaires à un jeu créatif de l'acteur. Pour qui refuse de s'y livrer de façon floue, elle apporte une rigueur de pensée et une attention scrutatrice à tous les impératifs du théâtre. Elle favorise une évolution dans l'appropriation des connaissances. Elle engage l'acteur, avant qu'il n'entre en jeu, à s'interroger sur l'objet du jeu et la manière de le jouer. Elle permet d'aborder le théâtre en détachant chacune de ses composantes pour les éprouver. (cité par Féral, 2001, *Les chemins de l'acteur*, p. 133)

Cette improvisation théâtrale se rapproche, dans ses objectifs finaux, de la création, en direct, d'une œuvre achevée. A. K. insiste sur l'importance de la présence et de la quête d'une structure narrative dans l'acte d'improvisation. Comme au théâtre achevé, soit celui de l'auteur dramatique, l'improvisation doit avoir un début, un milieu et une fin. Les acteurs improvisateurs sont appelés à mener à terme une préparation de jeu, à en explorer

l'aboutissement logique, la conclusion. Cette forme d'improvisation théâtrale, se rapprochant du théâtre achevé, ne peut se pratiquer qu'avec une solide préparation avant chaque exploration ou mise en jeu improvisée : « Une assez longue période de préparation doit précéder le jeu collectif. » (*Id.*, p. 134)

Pour A. K., l'improvisation reste un art collectif. Il se crée avec l'aide, la contribution, la présence, la créativité de l'autre. Il s'agit d'un travail préparé et mis en commun. Comme le dit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* sous l'article *Création collective*, « Le théâtre, dans sa réalisation scénique, est un art collectif par excellence, une mise en rapport de techniques et de langages différents. » (Pavis, 2013, p. 75).

Concept parfois étrange pour certains acteurs ou certains étudiants en théâtre, pour A. K., l'improvisation ne s'improvise pas. Il entend par là, que l'exploration théâtrale complètement libre reste souvent approximative, voire frustrante par son absence d'objectif précis, tant sur le plan créatif que de l'interprétation ou de la formation de l'acteur. La qualité d'une improvisation théâtrale repose, en bonne partie, sur la qualité et, surtout, l'expérience de ses acteurs-créateurs, mais elle s'appuie, principalement pendant les étapes de la formation, sur une période de préparation adéquate requérant un temps, parfois long, de préparation avant le jeu improvisé :

L'improvisation est probablement l'accès au théâtre le plus difficile, ce qui doit se préparer le plus, ce qui exige le plus des acteurs et donc ce qui s'improvise le moins. Une préparation est nécessaire à l'improvisation, qui peut prendre beaucoup de temps, probablement des années, c'est pourquoi il y a peu de personnes, peu de troupes de théâtre qui improvisent des spectacles. (Knapp, 1990, p. 53)

Précisons ici qu'A. K. souligne la longue exploration sur des mois, ou des années, à laquelle un acteur-créateur doit se soumettre afin de créer et de produire des spectacles

théâtraux improvisés. Du même souffle, il rappelle l'importance d'une préparation adéquate avant chaque exercice d'improvisation. Même si l'acteur-créateur n'arrive pas toujours à la chute ou à la conclusion d'une improvisation, il exerce constamment ses capacités d'invention et de créativité afin de mener à terme les éléments narratifs qu'il développe en cours de jeu, même s'il n'a pas une vision absolument claire de l'aboutissement de l'improvisation. En cela, A. K. rejoint le psychologue Anton Ehrenzweig :

L'artiste créateur [...] doit résister à la séduction des apparences finales, et rechercher, par un effort de volonté, dans le matériel encore brut, la substructure de l'Art. [...] Il doit renoncer dans son œuvre au désir d'en visualiser avec précision l'apparence finale. (Ehrenzweig, 1974, p. 126)

1.2.3 Principes de jeu et d'écriture dramatique spontanés

L'acteur-créateur, comme le conçoit A. K., engage toutes ses facultés de création et de synthèse dans le processus d'exploration collective dans le jeu. A. K. s'appuie sur des propositions de matériaux hétérogènes afin de stimuler la créativité chez l'acteur. À ce titre, il rejoint parfaitement la notion de binôme imaginaire développée par l'Italien Gianni Rodari, auteur de contes, de romans, d'œuvres dramatiques, principalement pour la jeunesse. Un binôme est la somme algébrique de deux termes ou, tout simplement, un ensemble de deux éléments. Le binôme imaginaire, lui, est constitué de deux éléments hétérogènes. Le créateur, devant ces deux éléments, doit créer des liens, des associations qui lieront ces éléments hétérogènes afin d'en soutirer une « histoire », une fable cohérente. Dans son ouvrage *Grammaire de l'imagination*, Rodari (1979) donne comme exemple de binôme imaginaire une histoire qu'il a composée à partir de deux éléments hétérogènes, soit un chien et une armoire. Un chiot, ramassé au coin d'une rue par un passant, trouve refuge dans l'armoire de celui-ci. Le chien, en grandissant, crée un enchaînement de problèmes et de perturbations dans la vie de son nouveau maître, au point où ce dernier en arrivera, après moult péripéties,

à perdre son emploi, puis son logement. Il finit à la rue, pauvre, seul, menant une « vie de chien ».

A. K., dans ses exercices d'improvisation, affectionne ce genre de matériau de départ pour le développement d'une préparation de jeu à être improvisée. Il a, entre autres, développé un exercice qu'il nomme l'*objet activant*. L'objet ou les objets activateurs sont des objets qui dépassent leur fonction première, qui mettent en jeu ou en crise les personnages. Ils peuvent être porteurs de souvenirs, de valeurs émotionnelles ou autres, comme ils peuvent tisser des relations entre les personnages :

L'objet est un moyen pour susciter l'imaginaire : il ouvre sur des possibles d'actions, sur des relations entre les personnages à l'égard desquels il faut se garder d'avoir des a priori. [...] Il s'agit avant tout de poser des actes engageant une dynamique de la pensée créatrice. (Knapp, 1993, p. 29)

L'objet activant n'a d'intérêt que dans la mesure où il devient activateur sur le plan dramatique, c'est-à-dire qu'il contribue directement à la construction dramatique d'une scène improvisée en devenant un enjeu porteur de sens pour l'ensemble de l'improvisation. Il doit dépasser son unique fonction première, sa fonctionnalité élémentaire et matérielle. Par exemple, une cuillère ne saurait être utilisée, dans une improvisation, que pour manger une soupe et rien d'autre. L'objet activant doit se retrouver au cœur de l'improvisation, en devenant un moteur de l'action dramatique :

Dans le binôme imaginaire, les mots [ou les objets] ne sont pas pris dans leur sens quotidien, mais libérés des champs sémantiques dont ils font quotidiennement partie. Ils sont « dépayés », « singularisés », « étranés », projetés l'un contre l'autre dans un ciel encore jamais vu. C'est alors qu'ils se trouvent dans les meilleures conditions pour engendrer une histoire. (Rodari, 1979, p. 44)

Un autre exercice que privilégie A. K., et qui rejoint le concept de binôme imaginatif, est l'exercice qu'il utilisait fréquemment afin d'explorer la notion de contexte spatio-temporel. Le contexte spatio-temporel est formé d'un temps et d'un lieu précis de l'improvisation. Situer dans le temps et dans l'espace une improvisation théâtrale semble aller de soi, mais il s'agit d'une notion souvent négligée ou minimisée par l'improvisateur néophyte. Au lieu de se contenter de demander tout bonnement un temps et un lieu à ses improvisateurs en formation, A. K. stimule leur créativité et leur faculté d'invention en leur demandant de mettre, d'abord, sur un bout de papier un lieu précis. L'élève doit être conscient qu'un lieu doit être ouvert ou fermé, intérieur ou extérieur, public ou privé, sacré ou profane, mythique ou réel. Selon le type de lieu proposé, les personnages pourront se comporter ou y évoluer de différentes façons. Par la suite, sur un autre bout de papier, l'élève doit déterminer un temps. Un temps qui n'est pas en rapport ou en lien avec le lieu choisi auparavant. Ce temps doit être le plus précis possible, quitte à le détailler du plus large au plus étroit : une ère, un siècle, une année, un mois, un jour, une heure du jour ou de la nuit. Par la suite, des équipes d'improvisateurs choisiront parmi ces propositions, au hasard, un temps et un lieu. La sélection étant le fruit du hasard, les acteurs-créateurs doivent faire preuve de créativité, parfois de très grande invention, afin de créer un canevas d'improvisation dans lequel le temps et le lieu n'ont, a priori, aucun lien entre eux et doivent occuper, de façon significative, une place importante dans l'improvisation. Une place non significative mènerait à la conclusion que l'improvisation présentée aurait pu prendre place en n'importe quel lieu ou temps.

A. K. encourage l'utilisation de matériaux hétérogènes afin de stimuler la créativité de ses élèves. À un lieu et un temps donnés, il ajoutera un objet hétéroclite, des personnages à mettre en relation, puis à mettre en action dans des circonstances à définir. Tous ces éléments disparates, et sans lien apparent, soulèvent le problème de leur mise en commun afin d'en faire jaillir une idée, une proposition de jeu créative et théâtralement viable et jouable :

« Créativité » est synonyme de « pensée divergente », c'est-à-dire capable de faire éclater continuellement les schémas de l'expérience. Est « créatif » tout esprit qui est toujours en train de travailler, de poser des questions, de découvrir des problèmes là où les autres trouvent des réponses satisfaisantes, qui est à l'aise dans les situations fluides et mouvantes où les autres ne flairent que des dangers, qui est capable de jugements autonomes et indépendants. (*Id.*, p. 199)

Dans sa pédagogie, A. K. dégage les principes de base de l'écriture dramatique, notions permettant à l'acteur-créateur de se doter d'outils efficaces lui permettant de structurer le canevas d'improvisation. Le canevas fait partie, selon lui, de la nécessaire préparation de toute improvisation théâtrale vouée au succès, c'est-à-dire une improvisation se rapprochant, dans sa forme, sa structure et sa mise en jeu, de l'œuvre théâtrale achevée. « Le canevas doit être souple, mais riche de possibilités. Mais il est indispensable. ». dira A. K. (cass. 3, TCI 19 :45) Il permet aux acteurs de déterminer, avant l'entrée en scène, un minimum de conditions. A. K. ne croit pas « qu'il existe d'improvisation sans préparation, à partir de rien, *ex nihilo*. ». (*Idem*, TCI 19 :15) Pour certains improvisateurs, le canevas annihile la spontanéité du jeu improvisé. Celui-ci devrait surgir de pulsions ou de thèmes développés au fur et à mesure du déroulement de l'improvisation. Nous croyons que le canevas, loin de contraindre l'acteur dans l'expression de sa créativité, agit comme un tremplin et une « balise » pour l'encadrement de celle-ci : « Le canevas est une liberté supplémentaire donnée à la pensée créatrice. Il balise un chemin pour éviter de s'égarer. ». (Knapp, 1993, p. 171)

Au fil de nos explorations théâtrales, nous avons dressé une liste faisant une synthèse, partielle, des éléments à retrouver dans un canevas d'improvisation le plus complet possible. Cette liste est accompagnée de courtes définitions, de notre cru et non d'Alain Knapp, et se présente comme suit :

LES QUATRE ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS D'UNE IMPROVISATION :

1-LE CONTEXTE SPATIO-TEMPOREL:

(Le lieu et le temps précis de l'action. Le **lieu** peut être intérieur ou extérieur, privé ou public, profane ou sacré. Le **temps** est décroissant et comprend : Une ère, un siècle, une année, une saison, un jour de la semaine ou une date particulière (fête civique ou religieuse, anniversaire, etc), une heure du jour ou de la nuit.)

2-LA RELATION:

(Le(s) lien(s) entre les personnages, présents ou absents.)

Incluant un **ENJEU RELATIONNEL :**

(L'**enjeu relationnel** est ce que les personnages engagent d'eux-mêmes dans une relation. Un enjeu relationnel suppose un gain ou une perte.)

3-LA SITUATION:

(L'ensemble des circonstances données incluant les circonstances qui ont précédé et amené l'action présente,
le contexte général, l'histoire, « ce qui se passe », « C'est l'histoire de... »)

4-L'ENJEU:

(Ce qui est "en jeu" dans l'improvisation, ce vers quoi se dirige l'improvisation, le super-objectif, le but, la « morale de cette histoire ». L'enjeu s'applique et implique, directement ou indirectement, tous les personnages.)

Les notions de relation et d'enjeu relationnel reposent sur la prémisse que le théâtre, selon A. K., n'existe que par la présence du personnage. La notion d'enjeu relationnel s'avère de la plus haute importance ici. Bien qu'elle découle de la relation à établir entre les personnages, elle donne un sens, une profondeur, une urgence aux liens qui lient les personnages dans le jeu théâtral improvisé. A. K. nous en donne une définition claire dans son ouvrage *A. K. Une école de la création théâtrale* :

Les enjeux relationnels sont ce que des personnages engagent d'eux-mêmes dans une relation en rapport avec une situation et une circonstance données. L'enjeu suppose un gain ou une perte. Il y a donc risque encouru. Une relation sans enjeux n'engage que superficiellement les personnes [C'est nous qui soulignons.]. Elle se borne à un échange mondain, sans conséquences, sans manifestation des mouvements intérieurs de la pensée et des sentiments. (*Id.*, p. 93)

De ces quatre éléments constitutifs de l'improvisation servant de bases à la rédaction ou à la création d'un canevas d'improvisation, le dernier nous apparaît comme le plus important et, par moments, le plus difficile à transmettre dans une classe d'improvisation : L'enjeu. L'enjeu, comme mentionné plus haut dans le tableau des quatre éléments constitutifs d'une improvisation, est ce qui est « en jeu ». On peut considérer cette définition comme un simple jeu de mot, mais, pour nous, il souligne ou rappelle l'importance pour l'acteur-créateur de savoir, avant la mise en jeu d'une improvisation, exactement ce qui sera en jeu dans celle-ci. L'enjeu concerne et affecte tous les personnages (en cela, il diffère de l'enjeu relationnel, qui, lui, s'applique individuellement et différemment, à chaque personnage). Où est l'essentiel? En quoi consiste-t-il? Au fil de notre enseignement de l'improvisation, nous avons réalisé qu'il était nettement plus facile de dégager un enjeu lors de la rétroaction d'une improvisation. Toutefois, lors de ces mêmes retours sur un exercice donné, il arrivait fréquemment d'identifier comme problème central d'une improvisation, l'absence d'enjeu.

A. K. croit que l'acteur-créateur, bien équipé de principes de jeu et d'écriture dramatique spontanée, peut en arriver à créer des œuvres improvisées pouvant, presque, atteindre le niveau de qualité de l'œuvre de l'auteur dramatique :

J'imagine des actrices, des acteurs à même de créer une sorte d'écriture immédiate qui, sans atteindre bien entendu au niveau des grands écrivains, aurait néanmoins une densité, une complexité ouvrant sur une rencontre plus familière des grands textes et inciterait peut-être certains à aborder la composition théâtrale sous un angle concret. (Knapp, *Jeu*, 2010, p.109)

Ces éléments servent les aspects narratifs du théâtre, la mimésis, au sens où Aristote la voyait comme la mise en action, la création du contexte dans lequel évoluaient les personnages. Pour A. K., c'est le niveau diégétique qui prévaut, c'est-à-dire celui qui est porté et qui met en valeur les personnages.

1.2.4 Le personnage au cœur du théâtre improvisé

Le personnage constitue la base du théâtre occidental, en cela qu'il permet l'émergence de l'identité singulière incarnée sur scène. Loin du dithyrambe, du poème élégiaque, le théâtre fera jaillir du chœur le personnage :

Quelle est l'histoire du théâtre occidental? C'est l'émergence du personnage, c'est-à-dire de l'identité singulière, sortie du chœur, où on ne raconte plus l'histoire des légendes de l'Iliade ou de l'Odyssée, mais on l'incarne. [...] Du collectif narratif [...] surgit l'identité singulière. Le « je ». Et ce « je », c'est le personnage. (Audio, ST-002, 00 :21)

C'est dans l'incarnation du « je » et du jeu qu'apparaît le théâtre. Donc pour A. K., au cœur de toute improvisation théâtrale règne, en maître, le personnage. Dès le commencement d'une improvisation, les acteurs-créateurs doivent mettre en action, en émergence, les personnages. La prise de parole comme le geste sont révélateurs de l'identité, de l'état émotionnel du personnage :

Dès le premier mot, les acteurs devront être engagés dans l'attitude créatrice, celle qui d'instant en instant construit les personnages. Les dialogues de théâtre diffèrent de la vie réelle en ceci qu'ils sont d'abord des échanges permettant l'émergence progressive de personnages complexes. (Knapp, *Jeu*, 2010, p.112)

C'est là que A. K. souligne l'importance du dialogue en improvisation. Il ne s'agit pas de choisir le bon mot ou la parole porteuse d'une certaine poésie théâtrale, mais d'utiliser le verbe comme fragment identitaire du personnage. À chaque fois qu'un personnage prend la parole, c'est pour se révéler à son ou sa partenaire de jeu, en même temps qu'au public. La parole au théâtre n'est pas la même qu'au quotidien. C'est là, souvent, que l'improvisateur moins créateur échouera. Il parlera sans rien dire, de façon répétitive ou banale sans

réellement révéler le personnage qu'il construit (doit construire) devant nos yeux ou sans faire progresser une structure narrative et un enjeu forts. A. K. nous dit ceci sur l'usage de la parole au théâtre, lors de nos entretiens :

L'usage de la parole au théâtre est totalement différent de celui de la vie quotidienne. C'est ça qu'il faut poser comme préalable au jeu. S'ils [les improvisateurs] n'ont pas conscience que le verbe théâtral, c'est un verbe de création, il ne se passera rien. La parole au théâtre, c'est une parole constitutive du processus identitaire c'est-à-dire de la construction d'un personnage où chaque mot exprimé, chaque phrase dite, correspond à un élément révélant un personnage qui est inventé ou qui s'invente devant nous. (Audio ST-003, 00 :05)

A. K. croit qu'au théâtre ce ne sont pas tant les histoires qui nous restent, mais plutôt les personnages, de grands personnages tels Hamlet, Roméo et Juliette, Harpagon, Arlequin, Blanche Dubois, etc. Chaque manifestation de parole ou de geste est révélatrice de ce qu'est, vit ou pense le personnage et, par extension, le définit. La parole écrite de l'auteur dramatique pour le personnage répond ou, du moins, doit répondre aux mêmes impératifs, à savoir qu'elle doit permettre l'émergence identitaire claire du personnage. Les meilleures histoires sont toujours portées par des personnages forts ou marquants.

Lors de notre formation en réalisation pour la télévision à l'Institut national de l'image et du son (INIS), nous avons suivi des classes d'analyse de contenu de fictions pour la télévision avec l'actuel directeur de la fiction et des longs métrages de la télévision de Radio-Canada, M. André Béraud. À cette époque, il affirmait que les meilleurs, les plus grands films ou séries télé de l'histoire étaient les fictions à *character driven* (axées autour des personnages) en opposition à celles qui étaient à *plot driven* (axées autour de l'intrigue, de l'action). Nous croyons, comme A. K., qu'il en va de même pour le théâtre, qu'il soit écrit ou improvisé. Le personnage improvisé se crée à l'instant même du jeu. Il ne préexiste pas avant sa mise en jeu. On peut en définir les relations et les enjeux relationnels, mais il se compose lors même de la création en direct : « Le personnage ne préexiste pas à l'action elle-même, ne préexiste pas aux échanges. Le personnage est à découvrir. Il faut, à partir des

échanges, des dialogues qui se construisent mutuellement entre les partenaires, faire émerger les identités. ». (Knapp, *Art et thérapie*, 1990, p.53)

Pour A. K., le théâtre est un miroir de la condition humaine et c'est le personnage qui l'incarne. C'est dans cet acte de représentation de la condition humaine par le personnage que le théâtre touche et atteint le public : « Ce qui est constant dans le théâtre occidental, c'est le questionnement de l'être au monde par la représentation de personnages incarnés par des acteurs. [...] Essentiellement, le théâtre est un processus de personnification. (cité par Féral, 2003, p. 210)

Le personnage porte en lui les errements et la complexité du moi propre à chaque être humain. Sa mise en crise révèle sa complexité, ses contradictions et ses comportements aberrants ou héroïques. Le théâtre improvisé d'A. K. s'appuie sur ces mêmes principes.

CHAPITRE II

ALAIN KNAPP ET LE MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS : HISTORIQUE

2.1 Contexte historique : la création collective et l'improvisation théâtrale au Québec dans les années 60-70

1960. Date de l'arrivée au pouvoir du Parti libéral du Québec, mené par son chef, Jean Lesage. C'est aussi la date du déclenchement de la Révolution tranquille. Le Québec s'enrichira, les Québécois poursuivront une quête d'identité, d'indépendance et de richesse collective. Au cours des années 1960-70, le Québec vivra des changements politiques, sociaux et culturels majeurs. L'état, comme la société, deviennent laïques, on s'instruit en plus grand nombre car l'instruction devient publique et accessible à tous, on s'exprime par le biais des arts. On manifeste ses opinions politiques, mais, surtout, on conteste la société, ses institutions, l'ordre établi, les structures hiérarchiques sous toutes leurs formes : « Il est indéniable que, depuis 1965-1966 [...] le théâtre québécois, dont on a cessé de mettre en doute l'existence, se révèle un nouvel outil de l'affirmation québécoise. » (Cotnam, 1976, p.91)

Mais comment le théâtre québécois aborde-t-il, traite-t-il de l'affirmation nationale? D'abord, au sein du milieu théâtral québécois, on retrouve des créateurs et des acteurs attirés par le théâtre américain en opposition au théâtre français, duquel s'inspirent la majorité des productions théâtrales canadiennes-françaises. Ce théâtre américain traite de thématiques très contemporaines ancrées dans le *American way of life*, style de vie se répandant de plus en plus dans la population québécoise. Puis il s'affiche franchement québécois par des auteurs comme Marcel Dubé, Michel Tremblay, Jean Barbeau, Robert Gurik, Jean-Claude Germain, pour ne nommer que ceux-ci. Là où il s'affirme vraiment, c'est dans la remise en question du

de l'auteur. L'acteur devient maintenant créateur. Il prend, collectivement, la parole. On assiste alors à l'émergence de la création collective. Cette prise de parole se veut d'emblée ouvertement politique et nationaliste : « De plus en plus, le théâtre québécois aborde la donnée politique, culturelle et sociale du milieu où il s'enracine tendant ainsi à devenir l'instrument d'une libération collective et nationale. ». (*Id.*, p. 92)

Le mouvement social et politique des années 1960-1970 trouve son parallèle et un terreau fertile dans la création théâtrale québécoise. Ces artistes, par l'expansion de la création collective, y trouvent le véhicule parfait pour l'expression de leurs idées et de leurs points de vue politiques :

Il semble que celles [les tentatives de prouesses d'improvisation des fantaisistes telles que celles des théâtres populaires de tournée dirigées par Olivier Guimond, père] qui se trouvent à la source des créations collectives des dernières années (1965-1975) dans le théâtre québécois, procèdent d'un désir croissant d'une certaine identification. La révolution tranquille des années soixante a considérablement creusé l'appétit des jeunes sans jamais toutefois l'assouvir. Le Québec est alors en période de croissance [...] le rejet d'une enfance révolue expliquent que d'abord il conteste. La création collective naît donc d'une contestation de l'auteur unique qui [...] n'arrive plus, selon les jeunes, à traduire de façon adéquate la réalité d'une collectivité en effervescence, en mutation. (Villemure, 1977, p. 61-62)

Comme pour le Théâtre-Création, dirigé par A. K. pendant ces mêmes années, la structure hiérarchique de la production et de la création théâtrale éclate. On n'est plus soumis à l'ordre hiérarchique, en haut duquel trônent l'auteur et, surtout, le maître d'œuvre, c'est-à-dire le metteur en scène. La création collective séduira les jeunes créateurs et se multipliera à un rythme effarant, surtout parmi les étudiants :

Globalement, on peut dire qu'entre 1966 et 1974, plus d'un million de Québécois ont assisté aux 5000 représentations qui se sont données des quelque 415 créations collectives auxquelles ont participé environ 1500 comédiens-auteurs. Parmi eux, on retrouve un grand nombre d'étudiants [...] la grande majorité de leurs spectateurs sont étudiants et les sujets traités portent habituellement sur l'éducation et les problèmes inhérents à leur statut d'étudiant. (*Loc. cit.*, p. 68)

Des troupes de théâtre professionnelles, qui axent leur travail de création théâtrale autour de la création collective, se forment à Montréal, comme à Québec. En voici quelques-unes : Le Grand Cirque ordinaire (1969-1977), Les enfants de Chénier, fondée par Jean-Claude Germain (1969-1972), puis Les P'tits Enfants Laliberté (1971-1973), le Théâtre des Cuisines (1973-1981), troupe d'intervention féministe, le Théâtre Expérimental créé par Pol Pelletier, Robert Gravel et Jean-Pierre Ronfard (1975-1979) à Montréal et, à Québec, le Théâtre Euh! (1970-1978), théâtre politique et prolétarien. Tous ces groupes procèdent, pour la création de leurs spectacles, par improvisations théâtrales thématiques. Ils s'inspirent de ressources textuelles, de thèmes d'actualité ou de problématiques sociales ou politiques afin de créer des canevas d'improvisation qui sont joués devant public ou qui convergent vers une écriture finale, après expérimentation et, parfois, répétition en salle.

C'est à cette époque que les écoles de théâtre du Québec, soit l'École nationale de théâtre du Canada (É.N.T.) fondée en 1960, le Conservatoire d'art dramatique de Montréal fondé en 1954, puis le Conservatoire d'art dramatique de Québec créé en 1958, s'intéressent à l'improvisation théâtrale. Elle s'insinue lentement dans ces écoles et s'inscrit comme la voix, la diction, l'interprétation et les autres cours de la formation de l'acteur dans le cursus des programmes de formation en interprétation théâtrale. Dès 1960, Marcel Sabourin donne des cours d'improvisation aux élèves de l'É.N.T., cours qu'il donnera pendant plusieurs décennies. Marcel Sabourin aborde l'improvisation de façon plutôt libre et axée sur l'exploration théâtrale par thématiques (thèmes ou sujets imposés). En 1967, Hubert Fielden initie des classes d'improvisation non verbale, puis rapidement d'improvisation verbale, au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, cours qu'il donnera jusqu'au début des années 2000, alors que le directeur du Conservatoire, Raymond Coutier prend la relève. Toujours en

1967, au Conservatoire d'art dramatique de Québec, Marc Doré est engagé à titre de professeur d'improvisation. Sa vision de l'improvisation repose sur sa propre expérience d'ateliers d'improvisation offerts tant à Québec qu'à Montréal pendant les années 60 et sur les techniques apprises lors de son séjour à l'école de Jacques Lecoq à Paris en 1960. Pour ce qui est de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM, fondée en 1970, alors sous le nom de Regroupement Théâtre-Danse, on y enseigne l'improvisation dès l'origine. Les Écoles de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe et du Cégep Lionel-Groulx ont, quant à elles, vu le jour, respectivement, en 1969 et 1968. Elles offraient, dès leur première année d'existence, des cours d'improvisation théâtrale dans le cadre de la formation offerte en interprétation.

L'improvisation devient, alors, outil de formation de l'acteur, de création et d'expression théâtrale. Elle deviendra même, le soir du 21 octobre 1977, un spectacle, en soi, avec la première joute de la Ligue nationale d'improvisation (L.N.I.). La naissance de la L.N.I. est le fait de Robert Gravel et de Yvon Leduc, qui ont développé le concept en utilisant l'improvisation théâtrale. Le jeu consiste à créer de courtes improvisations en direct en fonction de directives et de contraintes imposées aux acteurs par un meneur de jeu : l'arbitre. Les acteurs-joueurs appartiennent à deux équipes adverses, en compétition l'une contre l'autre. La formule est empruntée, dans sa mise en forme, au hockey sur glace, le sport national des Québécois.

La création collective continuera à se développer pendant les années 80, entre autres, à Québec avec le Théâtre REPÈRE, fondé par Jacques Lessard où il utilise le système de création des cycles REPÈRE¹³ développés en Californie par Lawrence Halprin. La création

¹³ Le mot REPÈRE est composé des lettres suivantes représentant les mots et concepts suivants :

RE : *Ressource* : Objet, matériau initial « sensible » de recherche ou d'exploration.

P : *Partition* : C'est l'organisation et l'exploration de la Ressource.

È : *Évaluation* : L'évaluation suscite la critique, le remodelage au besoin.

RE : *La Représentation* : C'est la pièce présentée au public. Les créateurs évaluent à nouveau la représentation à la manière d'un *work in progress*. (Roy, 1993, p. 38-43)

collective perdra, petit à petit, de son intérêt pour devenir un mode de création théâtrale parmi d'autres.

2.1.1 A. K. au Québec : premiers séjours

C'est à la demande d'André Pagé, directeur du programme d'interprétation française de l'École nationale de théâtre du Canada de 1971 à 1979, qu'Alain Knapp posera le pied pour la première fois sur le sol québécois. Nous sommes en 1974. Il dirigera une classe d'improvisation avec les élèves de 2^e année qui constitueront la cohorte des finissants de 1975. Parmi ces élèves, il y fait la rencontre, entre autres, de Danielle Panneton et de Pierre Lebeau. Selon A. K., Pagé a entendu parler de lui dans un article portant sur son travail avec le Théâtre-Création : « Je crois qu'à l'origine de cette invitation, il y avait un article que j'avais écrit dans une revue de l'Unesco, et dans lequel j'exposais brièvement mes idées sur le théâtre et l'improvisation. ». (Dutil : *Jeu*, 1981, p.179) Selon A. K., il a été appelé à l'É.N.T. « pour participer au mouvement de création d'un théâtre national, identitaire de la nation québécoise. ». (Entrevues A. K., cass. 1, 12 :00) C'est d'ailleurs cette même année qu'au Québec, A. K. enseignait ses techniques d'improvisation et de création théâtrale en direct pour la toute première fois. Il venait de quitter le Théâtre-Création, après sept années d'exploration, d'improvisation et de créations théâtrales, pour se consacrer à des projets personnels. Ce premier séjour au Québec fut d'une durée d'environ deux mois.

Au cours de nos recherches, nous avons découvert qu'Alain Knapp aurait été, au Québec, le tout premier à présenter un spectacle complet d'improvisation théâtrale *ex nihilo*, soit à partir de rien, sinon la contribution de thèmes soumis par le public au début du spectacle. En effet, A. K., au printemps 1974, présentait avec les élèves de l'É.N.T. une présentation publique d'un spectacle entièrement improvisé où les spectateurs devaient soumettre les thèmes à développer dans un environnement imposé qui était l'intérieur d'une maison. Le spectacle, entièrement improvisé en direct, dura environ une heure et demie. Les spectateurs furent impressionnés par la qualité théâtrale de l'exercice se déroulant devant

leurs yeux. : « Les gens avaient beaucoup apprécié. Ils croyaient que ça avait été écrit à l'avance. » (Entrevue Danièle Panneton, 4 :00)

En effet, au Québec, un spectacle entièrement improvisé ne verra le jour, pour la première fois, qu'en janvier 1976 avec *La stépette impossible* du Grand cirque ordinaire. Suivra, la même année, « *Les 24 heures d'improvisation* produites par le Théâtre expérimental de Montréal avec Robert Gravel et Lorraine Pintal ». (Alexandre Cadieux, 2012, p.56) A. K. aura donc été le tout premier, en 1974, en terre québécoise, à présenter un spectacle entièrement improvisé et créé, en direct, devant un public.

A. K. revient à Montréal en 1975 pour donner des classes d'improvisation à l'É.N.T. puis en 1976 où il dirigera les finissants dans la pièce *La noce chez les petits bourgeois*, de Bertolt Brecht. À l'automne 1976, de retour à Paris, A. K. fonde l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice où il donnera une formation d'une année, soit une année scolaire allant de septembre à juin, qu'il intitulera *L'acteur-créateur*. Cette formation se veut complète (diction, analyse et interprétation de scènes du répertoire théâtral, voix, notions de mise en scène) et donne une large place aux exercices d'improvisation et d'exploration théâtrale.

2.1.2 Les Québécois à Paris, à l'école d'A. K.

L'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice ouvre ses portes en 1976, mais la nouvelle école n'accueille que quatre élèves.

Parmi ces quatre élèves, on y retrouve deux Québécois : Marc Drouin, finissant de l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT) en 1976 et Sylvie Prigent, aussi diplômée de l'ÉNT.

Pour l'année scolaire 1977-1978, l'Institut accueille deux autres Québécois soit Marc Malenfant, diplômé en interprétation du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1977 et Jocelyne Saint-Denis, diplômée de l'ÉNT en 1975.

En 1978-79, René-Daniel Dubois et Robert Marinier rejoignent A. K. à Paris afin d'y suivre une année complète de formation alors qu'ils avaient déjà reçu les enseignements de ce dernier à Montréal en 1975 et 1976. Ils proviennent tous deux de la cohorte de diplômés de l'ÉNT de 1976.

En 1979-80, nous ne savons pas si des Québécois se sont inscrits à l'Institut d'A. K. Lui-même n'en garde pas de souvenir précis¹⁴.

En 1980-81, Christian Dutil s'inscrit à l'Institut. Il obtiendra un diplôme de maîtrise en 1982 portant sur le phénomène de la création collective en théâtre au Québec. Aujourd'hui, il évolue dans le domaine des affaires.

En 1981-82, plusieurs Québécois, surtout des Québécoises et une Franco-Ontarienne, joignent les rangs de l'Institut Alain Knapp. On y retrouve Diane Ouimet, diplômée de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (ÉST de l'UQAM), Lucille Fluet, novice, Claire Faubert, comédienne professionnelle et enseignante franco-ontarienne, mais travaillant fréquemment au Québec, Michelle Allen, diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Montréal en 1979, Claude Talbot, détenteur d'un baccalauréat spécialisé en histoire (Université Laval) et étudiant avancé en mime corporel

¹⁴ Il est important ici de mentionner que lors de nos entretiens avec A. K., ce dernier nous confie n'avoir gardé aucun document relatant le nombre et les individus inscrits à ses cours à Paris de 1976 à 1984. C'est donc de mémoire qu'il se prononce à savoir en quelle année et quelle personne aurait pu suivre ses cours. Nous avons décidé d'approcher tous les Québécois et Québécoises qui, à notre connaissance, ont reçu les enseignements d'A. K. au Québec ou à Paris afin d'établir, avec le plus de certitude possible, l'année et le lieu où ils ont étudié sous la férule d'A. K.

dramatique à l'école Étienne Decroux à Boulogne-Billancourt, près de Paris, et une autre élève du Québec dont nous n'avons pas le nom et qui a quitté après seulement un ou deux mois de classes avec A. K. .

En 1982-83, Jean-Claude Côté, diplômé de l'ÉST de l'UQÀM, suit les cours d'A. K. Ce sera la dernière année qu'A. K. dispensera lui-même l'enseignement à l'Institut. Ghyslain Fillion, diplômé de l'option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx en 1979, s'y arrêtera quelques mois afin de suivre les enseignements d'A. K.

L'année scolaire 1983-84 marque la dernière année de L'Institut Alain Knapp. Les cours ne seront plus donnés par A. K., mais par un de ses élèves de la cohorte de l'année 1981-82, M. André Loncin. Luce Pelletier, diplômée de l'option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx en 1983, s'inscrit au cours l'Acteur-créateur donné pour une dernière année. A. K., retenu à Strasbourg par ses nouvelles fonctions de directeur de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg (TNS), fermera l'institut en 1984 pour se consacrer uniquement à la direction de l'école du TNS.

2.1.3 La formation globale de l'acteur : le cours l'Acteur-créateur

L'institut d'A. K. est toujours resté ouvert à tous les types d'élèves, peu importe leur origine¹⁵ ou leur formation antérieure. On y retrouvait souvent de jeunes acteurs ayant reçu une formation préalable en interprétation dans une école de théâtre reconnue comme on y retrouvait, dans la même classe, de purs novices. Certains y cherchaient des techniques de création et d'écriture dramatique, d'autres une formation d'acteur. Pour certains, l'Institut représentait un lieu d'échange sur le théâtre, en général, sur l'écriture dramatique ou la mise en scène. L'érudition d'A. K., sa connaissance profonde du théâtre, lui permettait d'attirer

¹⁵ Seulement pour l'année 1981-82, il y avait, à l'Institut, au moins quatre nationalités différentes parmi un groupe d'une douzaine d'élèves : deux Suisses dont une Suisse italienne et une Suisse allemande, cinq Canadiens dont quatre Québécois et Québécoises et une Franco-Ontarienne, des Français de Paris, de Normandie et de Grenoble et deux Belges francophones.

une clientèle très diversifiée. Certains se confinaient essentiellement dans les aspects pratiques du jeu et de la création, d'autres assistaient aux classes comme on assiste à une classe de maître où l'on s'abreuve aux paroles du maître et où l'on échange nos points de vue sur le théâtre comme forme d'art. Ces derniers s'inscrivaient aux cours de l'Institut donnés les mercredis soirs, de 19h30 à 22h30¹⁶. On y faisait, comme nous l'a relaté A. K. dans nos entretiens (Entrevues A. K., cass. 1), « de la chaise », c'est-à-dire que l'on se contentait de parler, d'échanger sur le théâtre et l'écriture dramatique sans jamais ou, du moins rarement, s'astreindre à la pratique théâtrale par l'expérimentation du jeu improvisé et l'exploration d'exercices concrets en théâtre. À notre connaissance, aucun Québécois¹⁷ n'a participé aux rencontres du mercredi soir, sinon en dilettante, mais nous n'en n'avons répertorié aucun.

Le cours l'Acteur-créateur s'adressait principalement à des praticiens du théâtre qui cherchaient à parfaire leurs connaissances ou à élargir le champ de leur créativité. Il accueillait aussi tous les novices qui voulaient, de façon concrète, s'initier, se préparer au travail professionnel d'acteur ou d'auteur dramatique :

Loin de proposer des recettes, nous cherchons à susciter par des travaux précis, basés sur des exercices concrets et dans une démarche méthodique la mise en valeur de la personnalité créatrice et une connaissance approfondie du théâtre. [...] Par la diversification de nos ateliers nous garantissons à nos étudiantes et étudiants la formation au théâtre la plus complète possible. (Dépliant publicitaire *Ateliers Alain Knapp, année 81-82 Formation au travail théâtral*, p. 2)

Les classes se donnaient du lundi au vendredi de 14h00 à 18h00 sauf pour la première année de l'Institut où les cours se déroulaient du lundi au jeudi inclusivement. On s'y adonnait, en large partie, à des exercices d'improvisation théâtrale ainsi qu'à des exercices de scénarisation afin d'explorer les jalons d'une écriture dramatique improvisée

¹⁶ Il s'agit de l'horaire apparaissant dans le dépliant publicitaire de l'année scolaire 1981-82 (*Ateliers Alain Knapp, année 81-82*, p. 2).

¹⁷ Nous n'utiliserons plus que le masculin ici afin d'alléger le texte et ce, sans aucune discrimination.

s'approchant de l'écriture dramatique achevée comme celle de l'auteur dramatique. Les élèves devaient aussi travailler et présenter des scènes du répertoire théâtral. La mise en scène était alors confiée à un confrère ou une consœur de classe. Le jeu comme la mise en scène étaient, par la suite, analysés par l'enseignant (A. K.) et les pairs. Dans sa forme comme dans son contenu, l'Institut ne se démarquait pas à outrance des autres écoles de théâtre parisiennes. Ce qui le rendait unique était A. K. et son approche novatrice de l'improvisation théâtrale, de la création et de l'écriture dramatique en direct ainsi que sa vision personnelle du théâtre. N'oublions pas qu'à l'époque de l'Institut d'Alain Knapp, nous sommes au faite du phénomène de la création collective et que, pour beaucoup de créateurs, ce processus d'écriture et de création collective reste encore laborieux et manquant d'outils fiables. C'est avec le Théâtre-Création qu'A. K. développe des outils fiables de création et c'est au Québec, d'abord, qu'il les enseignera, puis à l'Institut, dès 1976, avec le cours l'Acteur-créateur.

2.1.4 Les stages, les ateliers, les courts séjours à Paris

Pendant qu'il dirigeait l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice à Paris, A. K. donnait aussi des stages en Suisse où il avait conservé de nombreux contacts après y avoir dirigé pendant sept ans le Théâtre-Création. Ce fut surtout lors des deux premières années d'activité de l'Institut où A. K. comptait peu d'élèves dans son cours. Ces stages en Suisse, bien qu'ils imposaient de longs déplacements et des périodes d'absences fréquentes auprès de sa jeune famille, permettaient à A. K. de « joindre les deux bouts » et de remplir le manque à combler du petit nombre d'inscriptions au cours l'Acteur-créateur.

À l'été 1978, un groupe d'élèves du Conservatoire d'art dramatique de Québec demande à A. K. d'organiser un stage d'une durée de trois semaines à Paris dans les locaux de l'Institut. A. K. accepte la requête et reçoit ce groupe de jeunes à la tête duquel on retrouve

deux camarades de classe et amis, Richard Fréchette et Robert Lepage. Robert Lepage, acteur et créateur de renommée internationale, garde un souvenir marquant de ce stage intensif avec A.K.¹⁸. Ses camarades du Conservatoire d'art dramatique de Québec et lui ont pu, pendant ce stage intensif, à raison d'une rencontre par jour, s'initier aux techniques d'improvisation et de création développées par A.K. Ce dernier leur a aussi longuement parlé de son travail sur Bertolt Brecht et de la vision qu'il en avait. Il ne cache pas ses affinités avec la distanciation brechtienne et la distance qu'il prend face à l'émotion préétablie et exacerbée que l'on retrouve parfois dans une approche du jeu naturaliste de l'acteur axée essentiellement sur l'émotion réelle et ressentie. Robert Lepage sera très sensible à cette conception du jeu théâtral, conception qu'il intègre à son travail d'acteur dès son retour au Québec.

Pendant cette période, A. K. a aussi travaillé avec des psychiatres dans des établissements thérapeutiques où le théâtre agissait comme révélateur de comportements, de sentiments ou d'émotions refoulées. Il agissait aussi comme instrument d'expression personnelle et artistique dans le cadre d'activités thérapeutiques supervisées par des professionnels de la santé mentale.

Certains Québécois, comme Ghyslain Filion, ne participèrent que pendant quelques mois aux classes données par A. K. à Paris.

2.1.5 Cours, mises en scène, conférences, causeries au Québec : derniers séjours

A. K. reviendra au Québec en 1986, puis en 1990. Pour ce qui est de 1986, nous tenons à mentionner que nous n'en n'avons pas la certitude. Il ne nous en a glissé mot lors de nos entretiens de 2012. Il aurait donné une classe de théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. En 1990, A. K. est invité par cette même école afin de diriger une classe de

¹⁸ Nous en reparlerons plus en détails au chapitre III.

candidats à la maîtrise en théâtre. Voici la liste des élèves ayant suivi ce cours de maîtrise : Jérôme Langevin, Claudine Paquette, Jean Patry, Diane Thibodeau, Michel Décarie, Robert Dion, Danièle Leblanc, Marie Paquette, Vincent Perreault et Nicole Renaud. Notez que Robert Dion aura occupé pendant près de 40 ans un poste d'enseignant à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Pendant les premières rencontres, le cours sera plutôt théorique, puis, à la demande des étudiants, A. K. les entraînera dans une série d'exercices pratiques allant de l'analyse de texte et son application dans le jeu à l'improvisation théâtrale.

Il ne revient au Québec que 10 ans plus tard, alors que le Théâtre Denise-Pelletier demande à A. K. de venir faire la mise en scène de *L'école des femmes* de Molière. On lui impose la distribution des rôles. Arnolphe, le rôle principal masculin, a été attribué à Marcel Sabourin qui fait, pour l'occasion, un retour sur scène après plus de dix ans d'absence. A. K. pourra distribuer deux rôles féminins. Il donnera le rôle de la servante Georgette à Diane Ouimet, ancienne élève de l'Institut d'A. K. à Paris en 1981-82, et celui d'Agnès à une jeune comédienne, Évelyne Rompré. Ces deux comédiennes obtiendront le Prix du public pour leur prestation dans *L'école des femmes*. Pour diverses raisons, dont un manque de contrôle sur de nombreux aspects de la production de ce spectacle, A. K. n'en garde pas le meilleur des souvenirs.

Une autre décennie s'écoule avant le retour d'A. K. en sol québécois. À la fin mars 2010, dans le cadre du 40^e anniversaire de l'UQÀM, l'École supérieure de théâtre accueille *Les États généraux de l'improvisation théâtrale*. Ils se donnent le mandat suivant :

Les États généraux de l'improvisation théâtrale tenteront de rendre compte des différents champs d'application de l'improvisation dans les domaines de la formation de l'acteur, des processus d'écriture dramatique et de réalisation scénique ou encore à travers l'état des lieux de la diversité des formes de performances en direct. (Programme *Les états généraux de l'improvisation théâtrale Montréal 2010*, p. 1)

On y présentera des prestations, des tables rondes, des conférences et des causeries. Comme Alain Knapp a influencé un grand nombre d'hommes et de femmes de théâtre québécois, ce sera lui qui ouvrira la première conférence, le vendredi 26 mars 2010. Cette conférence inaugurale portera le titre de : *L'acteur-créateur*. L'animation de cette conférence reviendra à Diane Ouimet, ancienne élève d'A. K., dont nous avons parlé plus haut. La causerie portera sur la création en direct du personnage par la parole constitutive de son identité à bâtir au fil même de l'improvisation et de ses rapports à l'autre, révélateur de son identité singulière. Nous avons assisté à cette conférence où A. K. a fait preuve d'une grande vivacité et d'une grande clarté dans l'exposition de ses expériences de création et de sa vision de l'improvisation théâtrale.

2010 fut le dernier passage d'A. K. au Québec. Depuis, il se consacre principalement à la peinture et à l'écriture à Strasbourg où il réside depuis le milieu des années 80.

CHAPITRE III

IMPACTS DES ENSEIGNEMENTS D'A. K. SUR LE MILIEU THÉÂTRAL QUÉBÉCOIS

Afin de mesurer les traces des enseignements d'A. K. sur le milieu théâtral québécois, nous avons, dans un premier temps, tenté de répertorier l'ensemble des élèves d'origine québécoise qui auraient reçu ses enseignements. Ce faisant, nous avons recensé une cinquantaine d'étudiants et d'étudiantes qui ont suivi des classes avec A. K. au Québec ou en Europe. De cette cinquantaine d'élèves, nous en avons retenu sept qui, encore aujourd'hui, s'adonnent professionnellement au théâtre, sous quatre de ses fonctions principales, soit le jeu, la mise en scène, l'écriture dramatique et l'enseignement professionnel du théâtre (écoles professionnelles de formation en théâtre).

3.1 Artistes et enseignants du théâtre au Québec, de 1974 à nos jours : entrevues avec sept artistes

C'est sur la base de ces quatre fonctions, soit le travail d'acteur, de metteur en scène, d'auteur dramatique et d'enseignant du théâtre que nous avons constitué l'échantillonnage d'étudiants et d'étudiantes exposés aux enseignements d'A. K. afin de les soumettre à un sondage¹⁹ et à un questionnaire²⁰ auxquels ils devaient répondre, pour le premier, par écrit, et, pour le second, en entrevue enregistrée sur bande vidéo.

Dans notre échantillonnage final de sept artistes, nous avons :

- Une diplômée de L'ÉNTC, Danièle Panneton. Enseignements reçus d'A. K. en 1974.
- Un diplômé de L'ÉNTC, René-Daniel Dubois. Enseignements reçus d'A. K. en 1975-76 et séjour à Paris en 1978.

¹⁹ Voir ANNEXE 3

²⁰ Voir ANNEXE 4

- Un stagiaire du Conservatoire de Québec, Robert Lepage. Enseignements reçus d'A. K. en 1978.
- Une diplômée de l'ÉST de L'UQAM, Diane Ouimet. Enseignements reçus d'A. K. en 1981-82.
- Un diplômé de l'ÉST de L'UQAM, Jean-Claude Côté. Enseignements reçus d'A. K. en 1982-83.
- Un diplômé de l'Option-Théâtre de Lionel-Groulx, Ghyslain Filion. Enseignements reçus d'A. K. en 1983.
- Un enseignant de l'ÉST de L'UQAM, Robert Dion. Enseignements reçus d'A. K. en 1990.

Nous croyons représentatif notre échantillon d'artistes sélectionnés selon les critères suivants :

- 1- Avoir suivi au moins un stage de formation intensif avec Alain Knapp.
- 2- La répartition chronologique des enseignements reçus, soit entre 1974 et 1990.
- 3- La pratique professionnelle du théâtre, passé et présente.
- 4- La pratique d'au moins 2 des 4 champs de la pratique théâtrale que avons prédéterminés : l'interprétation, la mise en scène, l'écriture dramatique et l'enseignement du théâtre.

Donc notre échantillon d'artistes interviewés couvre, chronologiquement, la durée totale des années où des Québécois et des Québécoises auraient pu être exposés à ses enseignements, soit de 1974 à 1990. Après 1990, Knapp n'enseigne presque plus, sinon à Paris, et donne quelques stages en Suisse. Après 2000, il se concentre à la mise en scène, l'écriture et, surtout, la peinture.

3.1.1 Traces du rayonnement des enseignements d'A. K. sur le théâtre québécois

Comment retrouver les traces d'un enseignement dispensé par Alain Knapp sur plus de 16 ans? Comment trouver à travers la forêt dense de la production théâtrale québécoise de 1974 à aujourd'hui, les traces laissées par le passage d'A. K. parmi nous? Pour ce faire, revenons à notre échantillonnage d'artistes et d'enseignants du théâtre québécois afin d'en identifier quelques-unes. D'entrée de jeu, l'écriture dramatique nous semble être la pratique théâtrale la plus marquée par l'influence d'A. K. sur plusieurs artistes québécois de la scène théâtrale.

En premier lieu, nous pensons à Marc Drouin qui, comme Marc Malenfant, fut l'un des premiers élèves québécois à se présenter à l'Institut pour le développement de la personnalité créatrice à Paris, nouvellement ouvert (1976). Drouin et Malenfant furent les premiers à traverser l'Atlantique en 1977 pour suivre les cours dispensés par Knapp. Dès son retour au Québec, Marc Drouin écrira son premier texte dans lequel il jouera et dont il signera la mise en scène : *François Perdu, Hollywood P.Q.*. Suivront *Petit bateau deviendra grand* puis *Un cercueil à la dérive* jusqu'à l'œuvre qui le fit connaître du grand public *Pied de poule*, comédie musicale déjantée. Sylvie Prigent, elle, dès son retour de l'Institut de Knapp à Paris produira son premier texte qu'elle écrit en collaboration avec André Bélanger en 1979, *Eh! q'mon chum est platte!* En 1980, Marc Malenfant mettra en scène son premier texte *Le rêve de Molly*. Cette même année, René-Daniel Dubois mettra en scène et jouera dans sa première pièce de théâtre, *Panique à Longueuil*. Dubois, par la suite, ne cessera d'écrire et obtiendra le prix du Gouverneur général du Canada en 1985 pour *Ne blâmez jamais les bédouins*. En 1985, toujours, il présente au Théâtre de Quat'Sous *Being at home with Claude*, pièce qu'il a écrite en six jours à l'automne 1984 à New York. Il en fera l'adaptation cinématographique en 1992 pour le film du même titre réalisé par le cinéaste Jean Beaudin. Le film sera sélectionné au célèbre festival de Cannes la même année. Dubois fournira au théâtre québécois plus d'une dizaine d'œuvres dramatiques. Michelle Allen a aussi écrit *La passion de Juliette* peu de temps après son séjour outremer chez A. K., en

1981-82. Depuis le début des années 90, elle se consacre à l'écriture scénaristique pour la télévision (*Tribu.com*, *Au nom de la loi*, *Le 7^e round*, *Destinée*, entre autres) et pour le cinéma (*Moïse* et *La ligne brisée*). Pour d'autres, les techniques d'A. K. leur auront servi à écrire dans le cadre de processus d'écritures et de créations collectives comme Diane Ouimet, Jean-Claude Côté et Robert Lepage. Pour sa part, Lepage qui dirige toutes les créations qu'il produit avec sa compagnie Ex Machina signe à l'occasion le texte final de ces œuvres théâtrales. Lepage utilise régulièrement les techniques de création et d'explorations théâtrales développées par A. K. dans son processus de création de spectacles théâtraux. Ghyslain Fillion, au fil de sa carrière artistique, s'est aussi adonné à l'écriture dramatique et à la création collective.

Mais A. K. laisse aussi des traces dans notre milieu théâtral à d'autres niveaux. Robert Lepage, par exemple, découvre et reconnaît avec A. K. la spécificité et la vision personnelle de son type d'interprétation. Une interprétation théâtrale plus près de la distanciation brechtienne que du jeu naturaliste et réaliste. Le contact avec A. K. l'amène aussi à voir la mise en scène comme une forme d'écriture scénique plus épurée et la direction d'acteur comme une contribution avec des acteurs-créateurs plus qu'une direction unidimensionnelle d'acteurs uniquement interprètes et exécutants. Ghyslain Fillion, de même, suite à son contact avec A. K. voit et conçoit le théâtre autrement à travers les préceptes acquis lors de sa formation initiale en interprétation.

Des pédagogues ont été fortement influencés par A. K. Robert Dion, plus haut, nous dit que suite à un cours suivi avec A. K., il insère dans son enseignement plusieurs principes acquis avec lui. Diane Ouimet consacre une large partie de sa carrière à l'enseignement du théâtre, principalement de l'improvisation théâtrale, et utilise dans ses classes plusieurs techniques développées par A. K. ou adaptées de ses techniques. Ghyslain Fillion, enseignant de longue date à l'Option-Théâtre du Cégep de Lionel-Groulx, mettra de l'avant dans ses classes de nombreuses techniques apprises avec Knapp en y incluant la vision théâtrale de Knapp. Danièle Panneton reconnaît, tant dans son jeu que dans son travail d'improvisatrice

(avec la LNI, entre autres), les habiletés spécifiques et les concepts appris avec A. K. Ces principes l'accompagnent dans l'ensemble de son travail théâtral. Jean-Claude Côté, quant à lui, a utilisé les techniques apprises avec A. K. dans le cadre de projets de création de théâtre de rue et dans son enseignement. À notre connaissance, Richard Fréchette diffuse aussi ces techniques dans son enseignement.

Luce Pelletier, metteuse en scène montréalaise, est allée suivre la formation L'acteur-créateur lors sa dernière année d'existence en 1983-84 sous la direction d'André Loncin, élève de la cohorte 1982 de l'Institut de Knapp à Paris. Luce Pelletier utilise, nous croyons, encore à ce jour, des techniques d'improvisation dans le cadre de son travail de metteuse en scène et de professeur d'interprétation.

Pour conclure, Robert Lepage assume pleinement que son processus de création théâtrale est fortement influencé par les techniques apprises lors de son stage avec A. K. à Paris en 1978. Comme l'œuvre de Lepage rayonne à travers le monde entier, cette influence de Knapp sur son travail prend, ici, toute son importance et laisse des traces indélébiles, non seulement sur le théâtre au Québec, mais, bien, sur le théâtre dans le monde.

3.1.2 Sondage : méthodologie, résultats et analyse

Base méthodologique et fondements théoriques :

L'entretien comme technique d'enquête et de recherche remonte au tout début du XX^e siècle. D'abord utilisé dans les champs de la psychanalyse et de la psychologie, son usage se multiplie dans les années 1930 et 1940 en sociologie et en socio-psychologie. Fritz Jules Roethlisberger et William J. Dickson en jettent les bases méthodologiques en 1939 dans un ouvrage intitulé *Management and the Worker*. (Roethlisberger, Fritz J. ; Dickson, W. J.

(1939) Cambridge, MA: Harvard University Press). L'entretien s'avère, à plusieurs égards, plus efficace que le questionnaire :

Les fondateurs de l'entretien de recherche (F.J. Roethlisberger et W. J. Dickson, *op.cit.*) [...] avaient montré l'incontestable supériorité de l'entretien sur le questionnaire pour appréhender les pensées propres des personnes interrogées sur un objet thématique donné. (Blanchet : 1987, p.89)

L'enquête par entretien constitue un excellent moyen de collecte d'information et de recherche sur les plans socio-historique, sociologique, ethnologique et en psycho-sociologie. Elle peut s'avérer être un outil fiable d'enquête sur une population donnée et sur un sujet donné : « L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs [Note : « acteur » au sens générique du terme] donnent à leurs pratiques, aux événements dont ils ont pu être les témoins actifs »²¹. (Blanchet et Gotman : 1992, p. 27) L'entretien permet une recherche plus approfondie des faits et des opinions : « La valeur heuristique de l'entretien tient donc à ce qu'il saisit la représentation articulée à son contexte expérientiel et l'inscrit dans un réseau de signification » (*Ibid*).

À l'entretien, nous ajoutons un court questionnaire pour données statistiques et l'ajout de ressources diverses (ressources textuelles, photographies, audio, audio-vidéo, etc.).

L'enquête s'avère d'autant plus efficace, quant aux informations recueillies, qu'elle est basée sur une documentation préalable et la compétence de l'enquêteur : « Plus l'enquêteur est compétent sur le sujet, plus il posera des questions pertinentes, et plus son interlocuteur ira loin : d'où l'importance avant un premier terrain d'avoir fait un solide dépouillement documentaire. ». (Olivier de Sardan, 2003, p. 5).

Pour notre part, nos recherches, lectures, entrevues et expériences personnelles reliées directement ou indirectement à Alain Knapp nous rendent tout à fait compétent dans la conduite d'entrevues sur le sujet.

²¹ Alain Blanchet est professeur de psychologie à l'université Paris VIII et Anne Gotman est chargée de recherche en sociologie au CNRS (1992).

Méthodologie : Techniques d'enquête et de recherche :

Il existe trois types d'entretiens :

- 1) - l'entretien directif : ordre et formulation des questions prédéfinis
- 2) - l'entretien non-directif où l'interviewer donne une consigne de départ et intervient très peu par la suite
- 3) - l'entretien semi-directif : l'enquêteur veut susciter l'expression de son interlocuteur sur un certain nombre de thèmes (guide d'entretien). Il s'agit alors de s'adapter au discours de l'interviewé et de le laisser, à l'occasion, aborder des points non prévus.

Dans le contexte de nos entrevues, nous avons arrêté notre choix sur l'entretien semi-directif. Pour chacun de ces types d'entrevue, il existe un guide de l'entretien. Pour l'entretien directif, il devient très détaillé et dans le non-directif très large et général. Le guide de l'entretien semi-directif reste partiellement détaillé, mais repose sur des thèmes précis à aborder plus que sur des questions précises, sur des points de détail.

Cette méthode nécessite une vérification et une corrélation des informations reçues :

L'entretien semi directif est une technique qualitative fréquemment utilisée. Il permet de centrer le discours des personnes interrogées autour de différents thèmes définis au préalable par les enquêteurs et consignées dans un guide d'entretien. [...] Ce type d'entretien permet ainsi de compléter les résultats obtenus par un sondage quantitatif en apportant une richesse et une précision plus grandes dans les informations recueillies, grâce notamment à la puissance évocatrice des citations et aux possibilités de relance et d'interaction dans la communication entre interviewé et interviewer. (Bachelet, 2003, p.1)

Cette technique a pour but, tout en restant centrée sur le sujet interrogé, de garantir l'étude de l'ensemble des questions qui intéressent l'enquêteur. Cette technique assure aussi la comparabilité des résultats.

Le type de questions :

Le type de questions utilisées dans le guide d'entretien sera de deux ordres :

- 1) Les questions de fait : les questions de fait font appel à la mémoire et portent sur des événements précis.
- 2) Les questions d'opinion : une question d'opinion consiste à demander aux individus ce qu'ils pensent de tel ou tel phénomène.

Les questions de fait seront recoupées et mises en corrélation avec une documentation qui confirmera ou infirmera les faits évoqués, tandis que les questions d'opinion constitueront l'aspect plus subjectif sur des thèmes précis de ce type d'entretien. Les questions seront claires et non équivoques. Elles permettront à l'interviewé d'élaborer, de développer sa réponse dans le détail. Nous éviterons le plus possible les questions à choix de réponse limitative de type « oui » ou « non ».

La représentativité :

La composition de l'échantillon des interviewés repose, dans un premier temps, sur les cohortes d'élèves de l'École nationale de théâtre du Canada ayant été exposés aux enseignements ou sous la direction d'Alain Knapp entre 1974 et 1976, à Montréal. Par la suite, nous nous concentrons sur les Québécois et Québécoises qui auront été exposés aux enseignements d'Alain Knapp en France, plus précisément à Paris, où il donnait une formation professionnelle en « travail théâtral » à l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice entre 1978 et 1983. Nous tenterons, là aussi, d'interviewer au moins un élève québécois pour chacune des années scolaires se terminant entre 1979-83, soit une année scolaire commençant en septembre et se terminant en juin de l'année suivante. Sachant qu'Alain Knapp a aussi brièvement enseigné à l'UQAM en 1990, nous passerons en entrevue au moins un de ses élèves de l'UQAM.

Chaque entrevue est menée avec un équipement vidéo enregistrant l'image et la voix de l'interviewé. La technologie utilisée est la vidéo numérique SD (*Standard Digital*) avec une caméra Sony DSR PD-150. Bien que le HD soit le mode d'enregistrement le plus répandu en cette deuxième décennie du XXI^e siècle, le format SD ne pose pas de réel problème et peut être diffusé, lu ou archivé très aisément.

Comme nous l'avons expliqué plus haut, nous avons procédé pour chaque entrevue de la même manière. Nous avons rédigé un questionnaire semi-directif où se trouvent également des questions de fait et des questions d'opinion. Voici dans le détail, notre guide de l'entretien :

1- Identification : - prénom et nom

- Profession : pratique théâtrale (Dans la pratique théâtrale au Québec, comme ailleurs, on peut, à travers une carrière, occuper différentes fonctions : acteur, metteur en scène, auteur et/ou enseignant de l'art dramatique. Au besoin, l'intervieweur demandera des précisions si la réponse est trop évasive.)

2- Comment et quand avez-vous entendu parlé du travail ou de la personne d'Alain Knapp pour la première fois?

3- À quand remonte votre première rencontre avec A. K.? Décrivez-en les circonstances.

4- Vous a-t-il enseigné (stage, classes ou formation complète) ou dirigé (mise en scène)? Était-ce au Québec ou à l'étranger? Décrivez.

5- Que retenez-vous de cette rencontre et des enseignements de A. K.?

6- Ces rencontres, ces enseignements ont-ils eu un impact sur votre pratique théâtrale? Par exemple, en ce qui a trait :

- Le jeu (interprétation)
 - La mise en scène (direction d'acteur)
 - L'écriture dramatique
 - La pédagogie (enseignement du théâtre)
- Comment? Décrivez.

- 7- S'il y a eu impact des enseignements d'A. K. sur votre pratique théâtrale, qu'en est-il, encore, aujourd'hui? Décrivez.
- 8- Que retenez-vous de ces enseignements? Que vous ont-ils apporté?
- 9- S'il y avait une chose, particulièrement, que vous reteniez des enseignements d'Alain Knapp, quelle serait-elle?

Au total, nous avons élaboré neuf questions. Au fil des entrevues, nous avons observé que certaines questions se recoupaient légèrement comme les questions 7, 8 et 9, surtout les questions 8 et 9. C'est alors que nous tentions, sur place, de demander à chaque interlocuteur de préciser ses réponses. Par exemple, la question 9 devenait le détail, la singularité qui se détachait de la réponse à la question 8. Dans l'esprit de l'entretien semi-directif, les questions posées permettent, dans leur formulation parfois plus large, à l'interviewé d'élaborer à sa manière une réponse allant même, s'il le souhaite, jusqu'à la digression. Cette digression permet à l'interviewé de s'exprimer librement. L'enquêteur, quant à lui, peut amener en douceur l'interviewé à répondre plus précisément à la question posée initialement sans l'empêcher de bifurquer, par moments, du sujet. Ce type de questionnaire rend l'entretien plus fluide, plus naturel, souvent plus confortable, pour l'interviewé.

Chaque entretien s'est déroulé dans la détente, voire même le plaisir. Nous avons été étonné de la rapidité et de l'empressement de la réponse de chacun des artistes sélectionnés. Ils nous ont tous et toutes répondu « oui » avec enthousiasme et plaisir, sans exception, et ce, malgré l'emploi du temps chargé de certains d'entre eux (Robert Lepage, entre autres). Chaque artiste interrogé a collaboré généreusement. Plusieurs ont même fait des recherches dans leurs archives personnelles, dans leurs notes de cours afin d'être mieux préparés à l'entretien. Fait à noter, afin de faciliter le déroulement de chaque entrevue et de susciter cette préparation, nous avons fait parvenir à chacun le guide de l'entretien avant chaque rencontre. Nos sept artistes pouvaient ainsi, s'ils le désiraient, mieux se préparer ou, du moins prendre connaissance du type de questions qu'il leur serait posé lors de l'entretien individuel.

À l'entretien, nous avons ajouté un court sondage de 7 questions où les personnes sondées répondent à différentes questions portant sur A. K. Les questions font appel à des réponses informatives comme le nom, l'âge, l'année de complétion de la formation théâtrale, la durée des contacts avec A. K. à titre d'élève ou d'acteur dirigé par A. K.. Il y a aussi des questions à réponse par échelle de gradation permettant ainsi de mesurer avec plus de précision l'ampleur, par exemple, de l'impact des enseignements d'A. K. sur un individu donné. Ces données permettent de dégager des statistiques basées sur la durée d'exposition des répondants aux enseignements d'A. K., les fonctions qu'ils occupent ou ont occupé dans leur pratique théâtrale, leur positionnement chronologique dans leurs rapports avec A. K. (en quelle(s) année(s) ont-ils rencontrés A. K.), les groupes d'âge des répondants ainsi qu'une échelle de mesure de l'impact des enseignements d'A. K. sur chacun des répondants, plus spécifiquement en lien avec les fonctions qu'ils occupent ou ont occupés dans l'exercice de leur pratique théâtrale, soit l'interprétation, la mise en scène, l'écriture dramatique et/ou l'enseignement du théâtre.

Il s'agit ici d'un sondage d'opinion. De facto, tout sondage d'opinion relève d'une certaine subjectivité. Toutefois, il permet d'obtenir une portrait assez juste de l'impact d'un phénomène donné sur un groupe d'individus donné.

Voici les sept questions de notre sondage soumises à chacun de nos sept participants²². Chaque interviewé recevait le sondage avant notre entretien enregistré sur vidéo et était appelé à y répondre avant l'entretien. Nous recueillions les résultats du sondage lors de l'entretien. De cette manière, nous ne prenions connaissance du sondage qu'après l'entretien. Nous ne pouvions alors être influencé d'aucune façon avant et pendant l'entretien par les réponses données aux questions apparaissant au sondage. L'entretien demeurait ainsi vierge de toute influence le précédant.

²² Le sondage apparaît en annexe 3.

1- Identification : - prénom et nom

Profession : pratique théâtrale (acteur, metteur en scène, auteur dramatique ou enseignant) Votre âge. L'année de complétion de votre formation en théâtre.

2- Depuis combien d'années vous adonnez-vous professionnellement à la pratique du théâtre, soit à titre de comédien, de metteur en scène, d'auteur dramatique ou d'enseignant du théâtre?

3- À quelle pratique théâtrale vous adonnez-vous, principalement, depuis vos débuts professionnels jusqu'à aujourd'hui?

Veuillez répartir les quatre fonctions suivantes dans une proportion totale de 100%.

Par exemple : 25% comédien, 50% metteur en scène, 0% auteur dramatique et 25% enseignant.

Comédien	%
Metteur en scène	%
Auteur dramatique	%
Enseignant	%
Total	100%

4- Quelle a été la durée des enseignements (stage, session, ou formation complète) que vous avez reçus d'Alain Knapp? Ceci inclut le temps d'une production si vous avez été dirigé par Alain Knapp agissant alors à titre de metteur en scène ou enseignant. Semaines, mois, années.

5- Vos rapports à titre d'élève avec Alain Knapp se situent en quelle(s) année(s)?

6- L'impact des enseignements d'Alain Knapp a-t-il été positif, négatif ou nul sur votre pratique théâtrale au niveau de :

1) Interprétation	Positif	Négatif	Nul
2) Mise en scène	Positif	Négatif	Nul
3) Écriture dramatique	Positif	Négatif	Nul
4) Enseignement	Positif	Négatif	Nul

7- Sur une échelle de 0 à 5, **0 étant nul et 5 très marquant**, comment évaluez-vous l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur votre pratique théâtrale au niveau de :

	Nul				Très marquant	
1) Interprétation	0	1	2	3	4	5
2) Mise en scène	0	1	2	3	4	5
3) Écriture dramatique	0	1	2	3	4	5
4) Enseignement	0	1	2	3	4	5

Ces questions simples nous permettaient d'identifier et de situer chaque artiste sondé selon sa pratique théâtrale, son expérience dans son métier et de mesurer l'impact des enseignements d'A.K. sur leur pratique et, plus précisément, sur quel fonction spécifique de la pratique théâtrale.

Résultats et analyse :

L'entretien semi-directif :

Contrairement au sondage, l'entretien permettait d'explorer en largeur et plus librement l'impact des enseignements d'A. K. sur chacun de nos artistes de notre échantillon. Chacun a pu, à sa façon, dans la liberté de la parole en direct, dire cet impact d'A. K. dans leur pratique théâtrale. Les détails de ces impacts ont été décrits au début de ce chapitre sous les sous-thèmes 3.1.1 à 3.1.4 : *Acteurs, Auteurs, Metteurs en scène et Formateurs : des écoles professionnelles de théâtre.*

A posteriori, nous avons découvert certaines contradictions mineures entre les résultats de l'entrevue et les résultats du sondage. Un exemple marquant de cette différence provient de notre entrevue avec Robert Lepage. Alors qu'en entrevue, Lepage nous affirme avoir eu une « révélation » au contact d'A. K. qui reconnaissait en lui l'acteur qu'il souhaitait être, c'est-à-dire, non pas l'acteur qui « ressent » l'émotion, mais bien l'acteur qui fait ressentir l'émotion chez le public. M. Lepage, dans notre sondage, souligne un impact faible des enseignements d'A. K. sur son travail d'interprète. Du même souffle, en entrevue, René-Daniel Dubois nous confie n'avoir que très peu été influencé au niveau de la mise en scène

par A. K., mais dans notre sondage, il répond que l'impact des enseignements d'A. K. a été « Très marquant » à ce chapitre.

Le sondage :

À la première question du sondage, nos répondants ont affirmé s'adonner en large partie aux quatre champs de pratique théâtrale que nous avons déterminé comme étant le travail d'acteur, de metteur en scène, d'auteur dramatique ou d'enseignant du théâtre, sauf pour deux d'entre eux. Jean-Claude Côté et Robert Dion prétendent ne s'être jamais adonnés à l'interprétation ni à l'écriture dramatique. Quant à l'âge de nos interviewés, il varie de 51 ans à plus de 65 ans²³. Sachant qu'A. K. n'a pas enseigné à un Québécois depuis 1990, soit depuis plus de 24 ans, il est clair que ses élèves ont, aujourd'hui, plus de 50 ans. Nos répondants ont tous d'abord eu une formation d'acteur, sauf pour Robert Dion qui a commencé par la pratique de la danse puis le mime pour ensuite suivre une formation d'acteur à l'École de Jacques Lecoq, puis avec Philippe Gaulier.

À la deuxième question, nos répondants cumulent chacun de 25 à 35 années d'expérience en théâtre professionnel dans un ou plusieurs des champs de pratique. Tous ont exercé leur métier principalement à Montréal, sauf Robert Lepage à Québec, au Québec et, depuis plusieurs années, largement à l'étranger.

À la troisième question, nos sept répondants devaient répartir, pour un total de 100%, le temps qu'ils ont consacré à chacune des quatre pratiques théâtrales. Voici la moyenne, pour nos sept artistes, de la répartition de leur pratique théâtrale :

²³ Celui que nous savons être l'aîné parmi nos sept artistes n'a pas mentionné son âge sur le sondage qu'il a complété.

INTERPRÉTATION	22,6%
MISE EN SCÈNE	33,6%
ÉCRITURE DRAMATIQUE	11,4%
ENSEIGNEMENT DU THÉÂTRE	<u>32,4%</u>
TOTAL	100%

Nous découvrons, ici, que tous ont pratiqué l'enseignement du théâtre (formation professionnelle des acteurs) même à très petite échelle, comme R. Lepage, par exemple, qui n'a consacré que 2% de sa pratique professionnelle à l'enseignement. Tous les autres auront consacrés de 20 à 50% de leur pratique à l'enseignement du théâtre. Tous, sans exception, se sont adonnés à la mise en scène à hauteur de 10 à 60%. Deux d'entre eux n'ont jamais pratiqué l'écriture dramatique ou joué (Voir plus haut, p. 80). Donc, tous ont pratiqué le travail de metteur en scène et d'enseignant du théâtre, soit un tiers de leur pratique professionnelle, dans l'un et l'autre de ces deux champs d'activité du théâtre. L'interprétation vient après à hauteur de 22,6%, donc près du quart de l'activité théâtrale de nos répondants. L'écriture dramatique ferme la marche avec seulement 11,4 % de nos répondants s'y consacrant à titre professionnel. Nous ne cachons pas, ici, un certain étonnement, car, sans avoir pu documenter la chose, nous savons qu'il circulait une certaine rumeur (dans le milieu théâtral montréalais surtout) au sujet de Knapp, à savoir qu'il formait d'abord des auteurs dramatiques. Certes, parmi ses premiers élèves, certains se sont distingués par leur écriture : Marc Malenfant, Robert Lepage (textes solos et nombreux collectifs), Sylvie Prigent, Marc Drouin, René-Daniel Dubois, Michelle Allen, pour nommer les plus connus. Nous tenons à rappeler que notre échantillon de praticiens du théâtre était d'abord basé sur le fait qu'ils ont pratiqué ou qu'ils pratiquent encore le théâtre sur le plan professionnel, sans égard ou préférence pour l'un ou l'autre des quatre champs de pratique théâtrale apparaissant dans le sondage. Nous avons surtout sélectionné nos répondants de manière chronologique, soit de

1974 à 1990, période où A. K. a enseigné à de nombreux Québécois et, plus précisément, à nos sept répondants.

À la question 4, nous leur demandons quelle a été la durée des enseignements qu'ils ont reçus de Knapp. Cela allait de trois semaines (R. Lepage) à une année scolaire complète (D. Ouimet, J.-C. Côté, R.-D. Dubois), soit du stage intensif à la formation complète (L'acteur-créateur) dispensée à Paris de 1976 à 1983.

À la question 5, nous leur demandons en quelle année ils avaient reçu les enseignements de Knapp. À cette réponse, nos répondants couvraient les années 1974 à 1990 inclusivement.

À la question 6, nous leur demandons si « l'impact des enseignements d'Alain Knapp a-t-il été positif, négatif ou nul sur votre pratique théâtrale » au niveau des quatre champs d'activité :

Pour l'interprétation : 6 sur 7 ont répondu avoir eu un impact positif. Le 7^e a répondu N/A (non applicable).

Pour la mise en scène : 7 sur 7 ont eu un impact positif.

Pour l'écriture dramatique : 5 sur 7 ont eu un impact positif. 2 sur 7 ont répondu N/A (non applicable)

Pour l'enseignement : 7 sur 7 ont eu un impact positif.

À la dernière et septième question, nous leur demandons d'évaluer, à vrai dire, de mesurer le niveau d'impact des enseignements d'A. K. sur leur pratique théâtrale. Ici, nous tentons de préciser, avec une échelle graduée, cet impact mentionné à la question 6. L'échelle de gradation se décline comme suit :

- 0 : **N/A** : non applicable, c'est-à-dire que le répondant fait ce choix s'il ne s'adonne pas à une ou l'autre des quatre pratiques théâtrales mentionnées.
- 1 : **Impact nul** : l'impact des enseignements d'A. K. est alors inexistant.
- 2 : **Peu marquant** : l'impact des enseignements d'A. K. est faible, mais existant.
- 3 : **Moyennement marquant** : l'impact des enseignements d'A. K. est marquant, mais sans plus.
- 4 : **Marquant** : l'impact des enseignements d'A. K. est clairement marquant et significatif.
- 5 : **Très marquant** : l'impact des enseignements d'A. K. est plus que marquant. Il a laissé des traces indélébiles dans la pratique théâtrale du répondant.

3.2 Analyse des résultats selon les champs de pratique théâtrale

3.2.1 Les acteurs

Comme A. K. a toujours soutenu qu'il formait des acteurs-créateurs, mais, avant tout, des acteurs, nous avons cherché parmi ses anciens élèves ceux et celles qui pratiquent encore, de façon professionnelle, le métier d'interprète. Comme nous l'avons mentionné plus haut, nous cherchions à sélectionner un groupe représentatif d'artistes évoluant dans les quatre sphères d'activités suivantes : jeu, mise en scène, écriture dramatique et enseignement visant la formation de l'acteur²⁴. Plusieurs de nos artistes sélectionnés pouvaient occuper l'une ou

²⁴ Nous tenons à affirmer clairement que ces quatre fonctions ne sont pas les seules fonctions créatives occupées par les professionnels du théâtre dans le cadre de la création d'un spectacle. Les scénographes, éclairagistes, régisseurs et tous les autres métiers reliés à la production d'un spectacle théâtral font preuve d'autant de créativité que les acteurs, metteurs en scène et auteurs dramatiques.

l'autre de ses quatre fonctions. Toutefois, le clivage réduisant un homme ou une femme de théâtre à une seule de ces fonctions s'est vite atténué. La réalité professionnelle, c'est-à-dire la nécessité pour un artiste de faire preuve de polyvalence afin de pratiquer, – entendre ici tout bonnement vivre de son métier – sur une base régulière, le métier d'acteur, de metteur en scène ou d'auteur dramatique fait en sorte que chacun peut, au fil d'une longue carrière, occuper diverses fonctions. Ceci dit, deux de nos artistes interviewés ne se sont adonnés qu'à deux de ces quatre fonctions, soit, pour les deux, la mise en scène et l'enseignement. Ils n'ont donc jamais joué ou écrit pour le théâtre, ou alors de façon non significative et exceptionnelle.

Pour notre recherche, nous avons sélectionné Mme Danièle Panneton, comédienne reconnue. Madame Panneton a, entre autres, joué dans de nombreuses productions de la compagnie de théâtre Ubu dirigée par le metteur en scène Denis Marleau. Avec cette même compagnie, elle aura tournée par tout le Québec et en Europe. Nous avons aussi découvert que Mme Panneton enseigne dans une école de théâtre reconnue (Conservatoire d'art dramatique de Montréal) et qu'elle s'est, à quelques occasions, adonnée à la mise en scène et l'écriture. Nous avons remis un sondage à compléter à chacun des artistes de notre échantillonnage. La troisième question de ce sondage concernait la répartition dans leur pratique théâtrale pour chacune des fonctions au fil de leur carrière. Sur un total de 100%, chaque personne sondée devait répartir la proportion de sa pratique consacrée à 1) le travail de comédien (acteur) 2) de metteur en scène 3) d'auteur dramatique 4) d'enseignant en théâtre. Mme Panneton est la seule à consacrer une proportion à hauteur de 60% de sa pratique dans le travail d'interprétation. Outre les techniques d'improvisation théâtrale lui ayant permis d'accéder à des règles précises de création en direct, elle apprécie aussi la vision du jeu d'A. K.. Nous la citons au sujet des notions fondamentales qu'elle a retenues au contact des enseignements d'A. K. :

La parole doit être une nécessité. [Dans le jeu improvisé ou non] La liberté dans la contrainte, c'est beaucoup Alain Knapp. [...] Une méthode qui fonctionne. [...] Pour Alain, l'intelligence est au service de l'émotion et l'émotion est au service de l'intelligence. [...] La contrainte libère la créativité, la contrainte choisie avec parcimonie, justesse. (Entrevue D. Panneton, 17 :10)

M. Robert Lepage, d'abord acteur, puis metteur en scène et auteur, correspond bien aussi à cette réalité de l'homme de théâtre portant plusieurs chapeaux, c'est-à-dire acteur, créateur, metteur en scène et, dans son cas, producteur de théâtre, de cinéma et réalisateur. Lepage a fait plusieurs découvertes au contact de Knapp, mais parmi elles, se trouve la notion d'émotion, à savoir l'acteur doit-il vivre, recréer, ressentir l'émotion ou, tout simplement la faire ressentir au spectateur? :

On a une notion de c'est quoi le jeu ou l'interprétation, surtout au Conservatoire, quand les gens parlent d'émotion, quand on enseigne à des élèves dans un conservatoire. [...] Et l'émotion, les gens pensent toujours à tort que l'émotion, c'est une chose que tu dois ressentir pour jouer, pour être juste. Les gens vont croire à ton personnage, si tu ressens l'émotion. Moi, j'ai beaucoup de difficulté avec cette notion-là. [...] C'est une chose qui m'a toujours été, soit mal expliquée, soit que j'étais trop jeune pour comprendre. [...] J'allais au théâtre voir des gens [des acteurs] qui étaient dans des états émotifs, qui arrivaient à provoquer chez eux ces émotions-là et les gens les moins émus, dans la salle, les gens les moins émus, c'était les spectateurs. [...] J'ai le souvenir [...] que c'était chez Knapp où j'ai entendu cette chose : Il faut décider où est l'émotion. Est-ce qu'elle est sur la scène ou dans la salle? Et ça, moi, c'est fondamental. [...] Donc, je peux jouer sans aucune émotion, mais être capable de provoquer une émotion intense dans la salle. Ça, c'est important. Alors, ne travaillons pas à être ému. Travaillons à émouvoir. Et ça, ça change complètement notre approche de l'interprétation, le concept de c'est quoi raconter, de notre rapport avec le public, de c'est quoi jouer, de l'aspect masturbatoire du jeu. On assiste beaucoup à ça, à des gens qui sont sur scène, qui créent un quatrième mur, qui disent : « Ne me dérangez pas. Je suis dans un état! » [...] On essayait de nous enseigner [au Conservatoire d'art dramatique de Québec] une chose qui n'est pas juste. C'est quoi la vérité versus l'authenticité, c'est quoi le réalisme versus la justesse. Moi, je trouve ça beaucoup plus intéressant d'être juste que d'être réaliste. (Entrevue R. Lepage, 41 :45)

En ce sens, Lepage a reçu confirmation, quant à son jeu, à son style d'interprétation, qui, selon lui, lui ont valu des commentaires négatifs alors qu'il étudiait l'interprétation au

Conservatoire d'art dramatique de Québec, qu'il était sur la bonne voie alors que A. K. lui fait connaître et « comprendre », selon les termes mêmes de Lepage, le travail de Brecht et le jeu distancié propre à son théâtre. Il se reconnaît dans cette distance que prend l'acteur avec le personnage et son vécu émotionnel, que lui n'a pas à revivre sur scène, mais bien à faire ressentir chez le public :

Pour Richard [Fréchette]²⁵ et moi, l'approche correspondait exactement à ce que nous avions envisagé, à ce que nous voulions faire. Moi qui me faisais dire que je ne me commettais pas suffisamment, que je ne savais pas me raconter, je me faisais soudainement dire tout le contraire. La réserve et le contrôle dont je faisais preuve me permettaient, pour Knapp, de mieux jouer, de mieux raconter. [...] On m'avait reproché ma pudeur, au Conservatoire, et Knapp me donnait soudainement la permission de l'utiliser, parce qu'il en voyait la valeur. (Charest, 1995, p. 184)

Quant à elle, Diane Ouimet nous indique, dans notre sondage, qu'elle consacre 40% de son activité professionnelle au jeu et la même proportion à l'enseignement, soit 40%. Enseignante pendant plus de 15 ans à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe et à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, elle se consacre, plus assidument, au jeu depuis 2010. Pour Mme Ouimet, A. K. lui « a permis de prendre contact avec ma créativité, mon imaginaire. » (Entrevue D. Ouimet, 8 :10) Plus loin, elle ajoute : « [Que A. K. lui a permis] d'appivoiser la peur du vide pour le créateur comme pour l'acteur. Espace vide où il faut créer du sens. [...] Il permettait à la nature même de la personne de se révéler. ». (*Id*, 27 :45.)

²⁵ Richard Fréchette est un acteur émanant de la même cohorte de finissants du Conservatoire d'art dramatique de Québec que Robert Lepage, en 1978. À l'été 1978, Robert Lepage et lui voyagent vers l'Europe où ils ont l'occasion, entres autres, de suivre un stage de trois semaines avec A. K.

3.2.2 Les auteurs

A. K. a longuement eu la réputation d'être d'abord un formateur dans le domaine de l'écriture dramatique. Les outils qu'il a développés au sein du Théâtre-Création et leur enseignement constituent des bases solides à toute personne désirant s'adonner à l'écriture dramatique. N'oublions pas que la méthode de travail développée par A. K. au fil de ses différentes créations et expérimentations théâtrales l'a toujours été dans le cadre d'un travail de création collective reposant entre les mains d'acteurs-créateurs et d'un « meneur de jeu », dirigeant un groupe donné dans les diverses expérimentations et explorations d'un processus créatif collectif. Toutefois ces techniques développées en création collective se sont avérées séduisantes pour les auteurs dramatiques en devenir comme pour les acteurs, dans la mesure où elles s'avèrent efficaces et fiables dans le cadre d'un processus de création. M. René-Daniel Dubois est le seul de nos sept artistes sondés qui consacre la majeure partie de ses activités professionnelles en théâtre à l'écriture dramatique soit 40% et, respectivement, à 20% pour le travail de comédien, de metteur en scène et d'enseignant. Acteur de formation, issu de la cohorte en interprétation de l'ÉNTC (École nationale de théâtre du Canada) en 1976, il se rend à Paris, deux ans plus tard, pour y suivre la formation l'Acteur-créateur chez A. K. avec qui il avait déjà suivi des classes d'improvisation (1975) et été dirigé dans la production de l'ÉNTC de *La noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht (1976). L'acteur René-Daniel Dubois se présente à Paris en 1978 pour parfaire ses connaissances en interprétation, sans avoir aucune velléité ou intérêt pour l'écriture dramatique, comme il nous le confie lors de son entrevue :

Le travail en écriture dramatique, alors là, c'est absolument, absolument fondamental. C'est le secteur où l'enseignement d'Alain [Knapp] a été le plus capital. [...] Quand je suis allé étudier chez lui à Paris [à l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice en 1978-79], je ne pensais pas écrire dans la vie. J'aurais jamais pensé à ça. Et j'ai découvert, en même temps, l'approche de l'écriture, des mécanismes de l'écriture et le bonheur, insensé, d'écrire! (Entrevue R.-D. Dubois, 44 :15)

Dès son retour du séjour chez A. K. à Paris, M. Dubois écrira et fera la mise en scène de sa première pièce *Panique à Longueuil*. Plus d'une douzaine de textes dramatiques suivront par la suite, dont *Being at home with Claude*, qui se retrouvera aussi en version cinématographique. René-Daniel Dubois est aussi l'auteur d'essais sur le théâtre et la société, en général. Il a aussi écrit pour la télévision.

Pour sa part, Robert Lepage nous dit consacrer 20% de sa pratique théâtrale à l'écriture dramatique. Contrairement à Dubois, Lepage, lui, pour l'écriture, procède par improvisations, par explorations. Il s'adonne à la création collective dirigée, c'est-à-dire qu'il coordonne les explorations, soit par thèmes ou par exploration créative d'objets. Il s'agit d'une approche progressive et collective (*Work in progress*) de l'écriture qui n'arrive à son terme qu'à la toute dernière représentation alors que l'on jettera sur papier, pour publication ou non, l'œuvre théâtrale achevée :

Le texte écrit, publié, c'est le dernier jour, c'est jamais le premier jour de la représentation. Encore une fois, une chose que j'ai apprise chez Knapp, la représentation fait partie du processus d'écriture. C'est au moment où on joue que la chose s'écrit. (Entrevue R. Lepage, 37 :40)

En ce sens, Lepage rejoint d'autant A. K. dans son processus d'écriture qu'il procède plus par improvisations collectives que par une approche plus conventionnelle de l'auteur unique assumant seul l'écriture de la partition théâtrale à être jouée.

Avec René-Daniel Dubois, c'est le seul à y consacrer autant de temps parmi nos sept artistes interrogés. Il est important de souligner, ici, que l'écriture dramatique de M. Lepage s'appuie, en général, sur un travail de direction d'improvisations et d'explorations théâtrales en continu basé sur des techniques d'exploration théâtrale et de création collective développées, tant lors de son travail avec les cycles Repère, adaptés au théâtre par Jacques

Lessard dans les années 80, qu'avec les techniques d'improvisation et d'écriture dramatique spontanée apprises lors de son stage avec A. K. à Paris en 1978.

Diane Ouimet a développé à l'Institut Alain Knapp ses capacités de création. Elle y a appris « le sens de la situation, l'élaboration du personnage, les rudiments fondamentaux de ce qu'est le théâtre. » (Entrevue D. Ouimet) Mme Ouimet a longtemps travaillé en création collective et les outils acquis à l'école de Knapp se sont avérés plus qu'utiles : « Alain Knapp m'a permis de prendre contact avec ma créativité, mon imaginaire. [J'y ai développé de la] puissance au niveau de la création. Ça marche, ça fonctionne! » (*Ibid.*)

3.2.3 Les metteurs en scène

Pour leurs parts, Robert Lepage et Robert Dion consacrent 50% de leur activité professionnelle à la mise en scène, soit la moitié de toute leur pratique théâtrale. Ghyslaine Fillion, lui, estime consacrer 35% de sa pratique à la mise en scène. Le seul de nos interviewés à consacrer la majeure partie de sa pratique à la mise en scène, soit 60%, est Jean-Claude Côté. M. Côté, longtemps directeur général et artistique du Théâtre de la Récidive, a signé de nombreuses mises en scène avec cette même compagnie et d'autres évoluant principalement dans la région métropolitaine de Montréal comme le Théâtre Motus (1994), le Théâtre Biscuit (1993-94), Festival Trans-Amérique, volet Nouvelle scène (1999), Théâtre La Veillée (1997-2000). Robert Dion et M. Côté sont les deux seuls parmi nos artistes sélectionnés à ne se consacrer qu'à deux des quatre fonctions théâtrales mentionnées plus haut, soit la mise en scène et l'enseignement. Ni l'un ni l'autre ne s'est consacré, de façon assidue, au jeu ou à l'écriture dramatique. M. Côté retient principalement des enseignements d'A. K. que l'acteur-créateur, tel que le conçoit Knapp, développe une « connaissance nécessaire de l'écriture [par le jeu improvisé], de la mise en scène et du jeu ». (Entrevue J.-C. Côté, 14 :40) Il ajoute qu'à titre de metteur en scène, il intègre le concept

d'acteur-créateur dans son travail : « Maintenant, je fais plus souvent appel au potentiel créateur des interprètes et je les amène à développer leur esprit créatif. ». (*Id.*, 28 :10)

Robert Dion a reçu une première formation d'acteur chez Jacques Lecoq, programme de formation fortement axé autour du travail corporel et du jeu masqué. Il a complété sa formation avec l'apprentissage de la danse (jazz, moderne, folklorique), de l'acrobatie, du mime (mime corporel). Très tôt, dès 1982, il joint les rangs de la compagnie de théâtre acrobatique DynamO Théâtre, pour laquelle il fera de nombreuses mises en scène, dont *Mur-Mur* qui compte, à ce jour, plus de 1,000 représentations. Son expérience dans le jeu corporel le prédispose à mettre en scène des spectacles où les acteurs sont tout autant des interprètes que des acrobates, où le langage du corps occupe autant de place que la parole. En 1990, alors qu'il est candidat à la maîtrise en théâtre à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, il suit une classe avec A. K. À son contact, M. Dion a appris plusieurs choses qu'il a, par la suite, intégrées dans son travail de metteur en scène et, surtout, d'enseignant. À titre de metteur en scène, A. K. lui rappelle l'importance de l'analyse du texte : « Regarder la circonstance, la situation, l'enjeu relationnel : « Il m'a appris à faire des enjeux relationnels et non pas des enjeux psychologiques, le conflit en latence, ce qui est en jeu à ce moment-là! ». (Entrevue R. Dion, 9 :40) M. Dion nous a parlé aussi d'une notion dont il s'est servi toute sa vie : « Le théâtre est basé sur une mauvaise évaluation. Quelle est la mauvaise évaluation qui fait qu'il y a conflit? »²⁶. (*Id.*, 18 :35)

²⁶ Nous associons cette notion de « mauvaise évaluation » à celle de l'aveuglement et de l'entêtement telle que Knapp la définit dans un chapitre, de son ouvrage *A. K. Une école de la création théâtrale*, consacré à la relation entre les personnages et les circonstances dans lesquelles évoluent ces derniers :

Aveuglement et entêtement

L'engluement de la plupart des personnages dans la prééminence de leur moi les entraîne à sous-estimer la portée de leurs actes. Leur égotisme et l'acharnement qu'ils mettent à persister dans leurs errements les empêchent sans cesse davantage dans des conduites d'échec et produisent quantité d'effets pervers impliquant tout leur entourage. Certains personnages sont parfois animés par des désirs affectifs, sociaux, politiques, incompatibles avec leur condition et souvent contraires aux intérêts de leurs proches. Cependant ils nient cette antinomie. Leur persistance à refuser l'inanité de leurs aspirations entraîne un dérèglement de toutes leurs relations, et produit autant de mises en jeu singulières. (Knapp, 1993, p. 101)

Robert Lepage, lui, nous dit consacrer la majeure partie de son temps de pratique théâtrale à la mise en scène. Il chiffre cette affirmation à 50% de son activité professionnelle. En effet, à ce chapitre, son curriculum vitae est plus qu'impressionnant. Sur 34 années de pratique théâtrale, il aura fait la mise en scène de plus de 50 œuvres dramatiques et de plus de 15 opéras et spectacles rock. Parmi ses mises en scène de théâtre, on retrouve *La trilogie des dragons*, *Lipsynch*, *Polygraphe*, *Les aiguilles et l'opium* et, tout dernièrement (en représentation et en processus de création) la tétralogie *Jeux de cartes*. Pour l'opéra, il aura secoué le monde de l'opéra dans sa mise en scène spectaculaire et très moderne de la tétralogie de Richard Wagner, *L'anneau de Nibelung* au *Metropolitan Opera* de New York de 2010 à 2012. Lepage retient certaines notions reliées à la mise en scène lors de son court séjour chez A. K. :

Alain Knapp m'a vraiment fait relire la mise en scène, ou Brecht, ou l'héritage de Brecht. [...] Une méthode, une éthique, une façon de faire, on le prend, on le mange, on le digère et on en fait notre affaire avec les préoccupations de notre époque, avec l'esthétique de notre époque, avec la volonté de dire les choses comme on veut les dire aujourd'hui. Et ça, ça a été un pivot dans ma vie! (Entrevue R. Lepage, 9 :15)

Ghyslaine Filion entend parler d'A. K. pour la première fois par une amie qui avait suivi des cours d'improvisation avec Knapp à l'ÉNTC. Il pratique alors l'improvisation théâtrale, mais prétend ne pas en saisir les « clés » : « J'avais besoin, face à l'impro, de clés, de comprendre certaines choses. Je sentais le besoin de comprendre les choses. Je n'avais pas les clés pour comprendre le personnage, les enjeux. » (Entrevue G. Filion, 14 :30) Il décide, en 1983, de se rendre chez A.K. à Paris afin d'y trouver des réponses. L'approche, les techniques de Knapp se révèlent être comme « une mécanique, c'est comme une architecture. ». (*Id.*, 19 :00) Comme pour Robert Dion, il découvre la notion d'aveuglement et d'entêtement chez le personnage : « Les personnages ne sont pas conscients de ce qui leur arrive. Ils ne mesurent pas ce qui leur arrive, les conséquences de leurs gestes. Les personnages, au théâtre, n'agissent que pour eux-mêmes. C'est l'action [sa mise en action] qui définit le personnage. » (*Id.*, 23 :30) Cette découverte lui fait remettre en question sa

façon de concevoir la création, la construction et l'interprétation d'un personnage. Sa vision de la direction d'acteur en est directement affectée : « Le personnage se révèle aux spectateurs au fil des actions qu'il commet. [...] Ce que j'ai compris au théâtre avec Knapp, c'est que le personnage naît devant nous. » (*Id.*, 30 :30) Comme pour Lepage, Filion a vu chez Knapp la distance de l'acteur avec le personnage et ses états émotionnels préconçus face au personnage à jouer avant son entrée en scène. Il ajoute au sujet de l'émotion au théâtre : « Knapp m'a fait comprendre que l'émotion, c'est [d'abord et avant tout] une action. » (*Id.*, 34 :00)

Diane Ouimet soutiendra que ses apprentissages à l'institut Alain Knapp lui ont permis de développer « l'organisation du sens de la parole et, pour la mise en scène, l'organisation du mouvement et de la parole. » (*Idem* D. Ouimet, 8 :00)

3.2.4 Les formateurs des écoles professionnelles de théâtre

Quatre de nos répondants disent avoir consacré 40% et plus de leur pratique théâtrale à l'enseignement. Robert Dion, le doyen de notre échantillon, a consacré quarante années de sa vie à l'enseignement, principalement à l'ÉST de l'UQÀM. Il considère que la formation des acteurs aura occupé 50% de sa pratique professionnelle. Il nous révélera que, à la suite d'un cours qu'il aura suivi avec A. K., il aura introduit dans son enseignement les notions suivantes :

- 1) La mauvaise évaluation que le personnage fait de la situation et des circonstances dans lesquelles il se trouve.
- 2) Que les personnages parlent d'eux-mêmes à tous les temps, que lorsqu'ils parlent du temps qu'il fait dehors, par exemple, ils parlent du comment ils se sentent par rapport au temps qu'il fait dehors.
- 3) Comment on fait une analyse de texte : la situation, la circonstance, l'enjeu(x) relationnel(s), le(s) conflit(s) en latence et ce qui est en jeu, à ce moment-là.

(Entrevue R. Dion, 19 :25)

Pour finir, il souligne la distinction suivante au niveau de la notion d'enjeu : « Il [Knapp] m'a appris à faire des enjeux relationnels et non pas des enjeux psychologiques. » (*Id.*, R. Dion, 9 :40)

Ce sera la même chose pour Ghyslain Fillion qui consacre 50% de sa pratique théâtrale à l'enseignement du théâtre et à la gestion d'une école de théâtre²⁷. Fillion affirme avoir eu deux maîtres au fil de sa formation en théâtre. Il s'agit d'Alain Knapp et de Jacques Lecoq. Lors de notre entretien, il nous confie utiliser en grande partie, dans son enseignement, les techniques d'A. K. Il enseigne que, comme A. K. le lui a appris, « le personnage naît devant nous. » Que c'est par le geste et sa parole que le personnage se définit dans l'action et non pas par des états émotionnels préconçus ou générés sur scène ou avant l'entrée en scène. Il considère que « l'approche de Knapp est très organique et sensorielle. Il [A. K.] part des sensations. ». (*Idem*, G. Fillion, 44 :50) A. K. lui a permis de saisir et de transmettre dans son enseignement comment « justifier les éléments constitutants dans une improvisation ». (*Id.* G. Fillion, 23 :00)

Diane Ouimet, elle, aura enseigné à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe pendant 19 ans ainsi qu'à l'ÉST de l'UQÀM. Elle utilise, lorsqu'elle parle de sa formation à l'Institut Alain Knapp, une image colorée en disant qu'elle équivalait au temps d'une gestation : « Neuf mois de formation parce que Alain Knapp disait que c'était le temps d'une gestation [humaine]. ». (*Idem*, D. Ouimet, 3 :25) Cette formation à l'école de l'Acteur-créateur a laissé un impact réel sur Mme Ouimet dans le cadre de son enseignement : « Ces techniques ont permis de développer chez l'élève ses propres outils de création. ». (*Id.* 13 :20) Mme Ouimet utilisait des outils appris chez Knapp qu'elle adaptait par la suite pour

²⁷ Ghyslain Fillion occupe le poste de coordonnateur général et artistique de l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx depuis plus de 15 ans. L'option-Théâtre offre une formation en interprétation, en production théâtrale et en théâtre musical.

son enseignement. Elle enseignait, en large part, à Saint-Hyacinthe, l'improvisation et la création théâtrale. L'approche de l'Acteur-créateur permettait à l'élève, selon son expérience, « d'apprivoiser la peur du vide pour le créateur comme pour l'acteur [ici, l'acteur en formation], l'espace vide où il faut créer du sens. » (*Id.*, 27 :45) Mme Ouimet voyait dans cette approche pédagogique un moyen de former des acteurs, mais, plus encore, de développer la personnalité créatrice de chacun de ses étudiants : « Il [A. K.] permettait à la nature même de la personne de se révéler. Les outils du théâtre et la prise de parole sont les éléments du langage dramatique. ». (*Id.*, 29 :20)

Danièle Panneton et René-Daniel Dubois consacrent respectivement 25% et 20% de leur pratique à l'enseignement. Mme Panneton professe, comme A. K., que « la parole doit être une nécessité » (Entrevue D. Panneton, 17 :10), que « la contrainte libère la créativité. La contrainte choisie avec parcimonie, justesse. ». (*Idem*, 41 :20) Elle résumera l'impact de son contact avec Knapp au niveau de son enseignement comme suit : « Une méthode qui fonctionne! [l'emphase et le ton lors de l'entrevue soulignaient les mots « qui fonctionne »] ». (*Id.*, D. Panneton, 20 :47)

René-Daniel Dubois, avec sa verve et sa fougue caractéristique, retient une multitude d'éléments positifs des enseignements reçus de Knapp au Québec comme à l'Institut de Paris :

Ce que l'enseignement d'Alain Knapp a déclenché chez moi, après trente et quelques années, est toujours actif. Plus que jamais! Toutes mes activités en sont tissées. J'ai pas encore fini de faire le tour de ce que ça m'a apporté. [...] À 108 ans, je vais encore manqué de temps! Une rencontre! [En parlant de sa rencontre avec Alain Knapp et de son impact sur l'ensemble de sa vie professionnelle et personnelle.]. (Entrevue R.-D. Dubois, 32 :30)

Robert Lepage, lui, ne consacre que 2% de sa pratique à l'enseignement. Nous ne savons pas si l'enseignement l'attire ou non, mais il est clair que son emploi du temps très

chargé²⁸ et ses nombreux déplacements aux quatre coins de la planète l'empêchent d'avoir un horaire stable et une présence régulière lui permettant de s'adonner à l'enseignement. La création et la mise en scène l'occupent à temps plein.

3.2.5 Présentation des conclusions du sondage et des entrevues

Dans le tableau qui suit, chaque colonne représente un champ de la pratique théâtrale. Afin de faciliter la lecture et l'interprétation des résultats du sondage, nous avons assigné une couleur différente à chacune des colonnes :

Bleu :	Interprétation
Orange :	Mise en scène
Vert :	Écriture dramatique
Violet :	Enseignement du théâtre.

²⁸ À titre d'exemple, il nous aura fallu plusieurs mois et de nombreux échanges avec son personnel afin d'obtenir un rendez-vous, très agréable, (comme tous nos interviewés que nous tenons encore à remercier d'ailleurs) d'une durée d'une heure pour notre entretien avec lui. Nous tenons à souligner qu'il nous a accordé cet entretien sans réelle condition et que M. Lepage s'est avéré généreux, simple, précis et très coopératif.

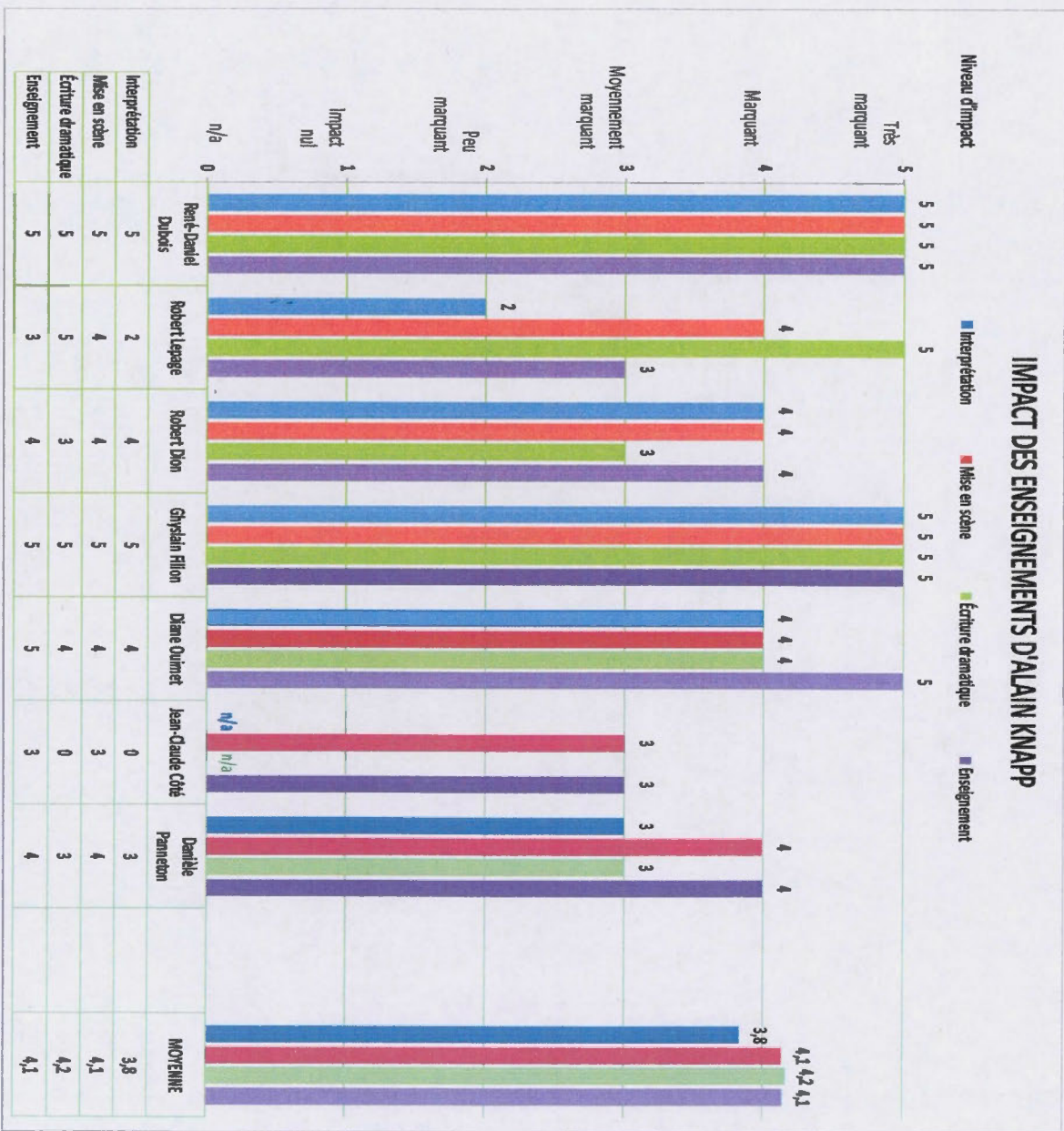


Tableau 1

À la lumière des résultats, nous avons dégagé les moyennes suivantes des réponses de tous nos répondants pour chacune des pratiques théâtrales :

Interprétation :	3,8/5 soit presque marquant.
Mise en scène :	4,1/5 soit un peu plus que marquant.
Écriture dramatique :	4,2/5 soit plus que marquant.
Enseignement :	4,1/5 soit un peu plus que marquant.

Nous tenons à préciser que R. Lepage, lors de son entrevue, avait souligné, avec emphase, l'importance du contact avec Knapp sur ses choix à titre d'interprète, sur une forme d'interprétation qui lui est devenue propre. Or, M. Lepage a indiqué, au tableau, que l'impact de Knapp sur son travail d'interprète a été « Peu marquant » (2 sur l'échelle de 0 à 5). De même pour M. Dion qui, au chapitre de l'interprétation, avait signalé à la question 3 ne pas s'y être consacré au cours de sa carrière en théâtre. Par contre, à la question 7, il affirme avoir eu un impact « Marquant » à ce chapitre (4 sur l'échelle de 0 à 5). Nous interprétons librement cette réponse à la lumière de notre entretien avec lui en supposant qu'il s'agit, ici, d'un impact significatif dans son travail de direction d'acteurs.

Les moyennes globales pour les quatre champs de la pratique théâtrale de chacun de nos répondants se déclinent comme suit :

René-Daniel Dubois	5 sur 5	Très marquant
Robert Lepage :	3,5 sur 5 (2 sur 5 pour interprétation. Entre Moyennement marquant et Marquant)	
Robert Dion	3, 8 sur 5	Près de Marquant
Ghyslaine Filion	5 sur 5	Très marquant
Diane Ouimet	4,3 sur 5	Entre Marquant et Très marquant
Jean-Claude Côté	3 sur 5	Moyennement marquant (M. Côté a répondu N/A (non applicable) à Interprétation et Écriture dramatique)
Danièle Panneton	3,5 sur 5	Entre Moyennement marquant et Marquant

Fait à remarquer, la moyenne globale du niveau d'impact des enseignements d'Alain Knapp sur l'ensemble de nos sept répondants s'élève à 4,1 sur 5, soit un impact un peu plus que « Marquant ». De manière générale, peu importe le champ d'activité de la pratique théâtrale, nos sept artistes sondés nous répondent avoir ressenti un impact marquant des enseignements de Knapp dans leur pratique professionnelle. Cette unanimité nous permet de conclure que, A. K. a eu un impact significatif dans leur pratique théâtrale, peu importe la nature de l'activité théâtrale.

Qui plus est, nous n'avons en rien orienté les réponses de nos répondants et n'avons pas soupçonné ou anticipé à l'avance des réponses que nous recevions à nos questions. Nous tenons à préciser qu'avant notre recherche, nous n'avions jamais rencontré quatre de nos participants et un cinquième n'était qu'une vague connaissance perdue de vue depuis au moins 25 ans. Donc nous ne connaissions pas, personnellement, la majorité de nos artistes sélectionnés. Nous croyons que nos répondants ont répondu objectivement et volontairement à chacune de nos questions.

3.3 Pour la suite : notre contribution personnelle à la pérennité de cette pédagogie par l'improvisation

Pourquoi cette recherche afin de mesurer l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois? Pour des raisons personnelles, j'ai – Claude Talbot – été fortement marqué par les enseignements d'A. K. À l'hiver de 1981, je m'envolais pour la France où j'avais été accepté à l'école de mime corporel dramatique Étienne Decroux pour y parfaire mes connaissances en mime corporel avec le « père du mime moderne » alors encore bien vivant et donnant des classes quotidiennement. Le théâtre restait toujours une passion pour moi, même après un arrêt de quelques années où j'ai complété un Baccalauréat spécialisé en Histoire (j'allais devenir médiéviste). Au printemps de cette même année, je mets la main, par hasard, sur une brochure annonçant un cours de théâtre à temps plein appelé L'Acteur-créateur. Le cours est donné dans un petit local par un homme dont j'ignore l'existence : Alain Knapp. Suite à une entrevue, Alain Knapp m'accueille dans ses classes qui débiteront à l'automne 1981. J'y suivrai le cours L'Acteur-créateur jusqu'à sa complétion en juin 1982. Dès mon retour au Québec, à l'été 82, je commence à jouer au théâtre et à pratiquer le mime de manière professionnelle. En plus de mes contrats d'artistes, dès mon retour, je commence à donner des cours privés de théâtre et de mime à titre personnel ou pour différents organismes municipaux ou pour des écoles privées d'art et de théâtre. L'enseignement ne me quittera plus jusqu'à aujourd'hui. C'est alors, au fil des ans, qu'en enseignant le théâtre, je réalise avoir introduit dans mon enseignement plusieurs techniques et exercices appris avec A. K. Je constate rapidement leur efficacité et leurs vertus intrinsèques. Comme le disait Knapp, ses exercices permettent à l'acteur de faire l'apprentissage du jeu, de la mise en espace de l'acteur et de principes fondamentaux d'écriture dramatique par le biais d'exercices d'exploration et d'improvisation théâtrale. À partir du milieu des années 80, je consacre de plus en plus de temps à l'enseignement, tout en continuant de jouer. J'enseignerai l'art dramatique à l'école secondaire où, dans l'une d'entre elles, je mettrai sur pied un festival de théâtre étudiant se déroulant sur deux semaines entières. En 1990, je viens m'installer à Montréal afin d'y poursuivre ma carrière d'acteur. Les choses ne se passent pas comme prévu. Le travail est difficile à trouver. Je recommence à enseigner, à donner des ateliers de formation en théâtre. Je fonde une compagnie de théâtre

dont les objectifs sont d'offrir des productions théâtrales sur commande, soit de courtes pièces thématiques, des animations théâtrales et des ateliers de théâtre sur mesure. C'est à ce moment que j'utilise les outils développés chez Knapp pour écrire l'ensemble des textes produits par ma compagnie, Les productions Essart enr. Pendant ce temps, je continue d'enseigner. En 2007, un poste d'enseignant s'ouvre à l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe. Il s'agit d'y enseigner l'improvisation théâtrale aux élèves de 2^e année et, occasionnellement, aux élèves de 1^{re} année. Je bâtis des cours, dont un qui utilise presque essentiellement des techniques et des exercices appris à l'Institut Alain Knapp. Comme il s'agit d'un enseignement supérieur du théâtre, je peux appliquer ces techniques à un niveau d'exigence plus élevé, un peu comme le faisait Knapp à Paris. Je réalise alors toute la redoutable efficacité de ces techniques lorsqu'elles sont appliquées à la formation de l'acteur. Après plusieurs années à enseigner à l'École de théâtre de Saint-Hyacinthe, je constate que les techniques apprises en 1981-82 avec A. K. fonctionnent à merveille et constituent une base plus que solide pour le développement d'un acteur, d'un acteur-créateur.

C'est avec humilité, mais aussi avec une certaine fierté, que je crois humblement contribuer à la poursuite d'un enseignement d'une grande efficacité et d'une grande qualité. Pour ma part, si j'avais à répondre à mon sondage, j'obtiendrais une moyenne globale, pour les quatre champs d'activité théâtrale, de 4,3 sur 5. Donc un niveau d'impact plus que « Marquant ». Là où l'impact des enseignements de Knapp a été des plus significatifs pour moi sont l'enseignement et l'écriture dramatique, où j'accorde, respectivement, un niveau d'impact de 5 sur 5, soit « Très marquant ».

CONCLUSION

À la lumière de nos entrevues et de notre sondage avec les sept hommes et femmes de théâtre ayant répondu à nos questions, nous constatons, sans l'ombre d'un doute, qu'Alain Knapp a eu un impact marquant sur plusieurs artistes du milieu théâtral québécois. Knapp est arrivé au Québec alors que le théâtre québécois voyait émerger en son sein un nouveau genre d'écriture dramatique : la création collective. C'est dans ce bouillonnement culturel et social qu'il est appelé à outiller de jeunes acteurs en formation afin de leur permettre de devenir des acteurs plus créateurs, mais aussi des créateurs de théâtre dans une vision globale de la création où l'acteur prend et crée littéralement la parole proférée sur scène. Dans le tourbillon politique québécois des années 70, cette apparition dans le paysage théâtral marque sa présence, entre autres, par l'apparition d'une nouvelle génération d'acteurs-créateurs utilisant l'improvisation non seulement comme forme de spectacle théâtral en direct, mais bien comme outil efficace et totalement fiable de création. Knapp n'est certes pas à l'origine de l'apparition de l'improvisation et de la création collective au Québec, mais il a largement contribué, avec sa pédagogie axée autour d'exercices d'exploration et d'improvisation théâtrales spécifiques, à son organisation, à sa codification et à son instrumentation comme outil du développement créatif de l'acteur. Dès ses premiers séjours au Québec entre 1974 et 1976, son nom circule à travers toutes les écoles de théâtre du Québec, de Montréal jusqu'à la ville de Québec. Cet effet boule-de-neige amènera plusieurs finissants des écoles de théâtre québécoises et d'acteurs québécois à traverser l'Atlantique afin de parfaire leurs connaissances à son Institut de Paris. Je suis, parmi tous ses élèves québécois, une des rares exceptions à avoir connu et entendu parlé d'A. K., pour la première fois, à Paris lors de mon séjour à l'école d'Étienne Decroux.

Comme nous l'a confié A. K. en entrevue, c'est à la demande d'André Pagé, alors directeur de la section française de l'ÉNTC, qu'A. K. est venu enseigner ses techniques au Québec. M. Pagé n'a pas caché ses intentions. Il connaissait la démarche et le travail de Knapp, du moins, dans ses grandes lignes. Il souhaitait donner les moyens artistiques et les techniques aux jeunes acteurs en formation afin de devenir non seulement des acteurs interprétant la partition d'un auteur, mais aussi des créateurs pour s'inscrire dans le

tourbillon social, historique et culturel dans lequel baignait le Québec du milieu de cette décennie 1970. À cet égard, la participation de Knapp nous paraît significative. Une nouvelle génération de créateurs s'ajoutait aux créateurs déjà existants du Grand Cirque Ordinaire, du Théâtre Euh!, du Théâtre Parminou ou du Théâtre expérimental de Montréal.

Parmi nos sept artistes, nous pouvons affirmer, sans ambages, que certains ont littéralement marqué l'histoire du théâtre québécois. Robert Lepage, par exemple, qui affirme utiliser plusieurs techniques de Knapp dans son processus créatif. Robert Lepage dont les œuvres et les mises en scène sont, depuis plus de deux décennies, jouées sur les cinq continents et dans plusieurs langues. René-Daniel Dubois un auteur dont plusieurs œuvres ont été traduites en plusieurs langues et produites à l'étranger, metteur en scène, polémiste et écrivain connu à travers le Québec. Danièle Panneton, comédienne ayant fait de la tournée à l'étranger dans de nombreuses productions dont certaines du Théâtre Ubu, dirigées par Denis Marleau. Mme Panneton est enseignante depuis plusieurs années au Conservatoire d'art dramatique de Montréal et a enseigné dans la plupart des écoles de théâtre du Québec. Ghyslain Fillion directeur artistique et coordonnateur de l'une des six écoles de théâtre du Québec, l'Option-Théâtre du Cégep Lionel-Groulx. Enseignant du théâtre depuis plus de 25 ans. Diane Ouimet, ancienne coordonnatrice de l'École de théâtre du Cégep de Saint-Hyacinthe et enseignante de théâtre pendant plus de 19 ans, actrice et metteuse en scène. Robert Dion, enseignant à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM pendant 40 ans! Co-directeur artistique et metteur en scène pour le DynamO Théâtre pendant plus de deux décennies, il marque le théâtre physique et acrobatique de son empreinte. Jean-Claude Côté, au fil de sa carrière et de son enseignement, explore un champs peu exploré de la création théâtrale, le théâtre urbain *in situ* et le théâtre de rue. Tous ces artistes que nous avons interrogés, et qui ont été élèves de Knapp, ont laissé une trace indélébile sur le théâtre québécois.

Comme nous l'avons mentionné à la fin du chapitre 3 de ce mémoire, le niveau d'impact global des enseignements d'Alain Knapp sur notre échantillon d'artistes du milieu théâtral québécois est plus que marquant, c'est-à-dire significatif. Notre questionnaire semi-directif utilisé lors de nos entretiens et notre sondage permettait d'éclaircir et de mesurer le

niveau de cet impact. Nous tenons aussi à souligner l'empressement, voire même, l'enthousiasme de nos artistes à répondre à toutes nos questions lorsque nous avons sollicité leur collaboration à notre recherche. Ils semblaient tous et toutes emballés à l'idée de s'exprimer sur le contact qu'ils ont eu avec Alain Knapp. Plusieurs ont semblé évoquer des souvenirs agréables et très formateurs au contact de l'homme de théâtre franco-suisse.

Pourquoi un impact si marquant auprès de plusieurs hommes et femmes de théâtre québécois? Il nous semble pertinent ici d'apporter une nuance importante qui permet de mettre en lumière le rayonnement des enseignements d'A. K.. Nous souhaitons nous pencher sur la notion et la définition de « maître » et « d'enseignant ».

L'Enseignant :

Nous avons, au Québec, comme dans le reste du monde, des écoles de théâtre où des enseignants dévoués et compétents dispensent l'enseignement nécessaire à la formation de l'acteur professionnel. Ces enseignants, pour la très grande majorité, proviennent de la pratique théâtrale. Ils sont, ou acteur, ou metteur en scène, ou auteur dramatique ou plusieurs de ces rôles à la fois. Ils ont, ou ont eu, une connaissance directe et concrète de l'expérience scénique et théâtrale à titre professionnel. Ces enseignants souvent auront parfait leurs compétences de pédagogue au fil des classes données, au fil de l'expérience acquise dans la pratique prolongée de l'enseignement du théâtre.

Voici quelques définitions du mot « enseignant » :

Le CNTRL (Centre National de Ressources textuelles et Lexicales) dit que l'enseignant est :

Celui « Qui a pour fonction d'enseigner. »

(Internet : <http://www.cnrtl.fr/definition/enseignant>)

Et le CNTRL ajoute que « enseigner » est :

« Transmettre un savoir de type scolaire. Faire savoir par des leçons, par l'exemple. Faire acquérir la connaissance de, la pratique de ».

(Internet : <http://www.cnrtl.fr/definition/enseigner>)

L'enseignant transmet donc les connaissances qu'il a acquises antérieurement à son enseignement. C'est ici qu'une distinction importante s'inscrit entre enseignant et maître.

Le Maître :

Le maître est rarement celui qui s'affuble lui-même de ce titre. En général, il possède une longue pratique dans un domaine précis, une expérience dépassant la maîtrise d'un champ de connaissance donné. Le dictionnaire Larousse donne ces définitions du mot « maître » :

- « Personne qui possède à un degré éminent un talent, un savoir et qui est susceptible de faire école, d'être prise pour modèle. »
- « Titre donné aux artistes qui ont enseigné leur discipline, qui ont fait école ou ont acquis la célébrité. » (Internet : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/maître/48734>)

Nous croyons que Alain Knapp est un maître, au sens où il a « fait école » c'est-à-dire qu'il a eu des disciples qui ont pratiqué ses techniques et qui, par la suite, les ont diffusées.

Là où le maître se distingue complètement de cette approche didactique, c'est qu'il définit seul les paramètres qui déterminent le corpus, le contenu de son enseignement. En général, ce corpus repose sur l'ensemble d'une longue expérience de son art et d'une recherche ou d'une expérimentation singulières. Son enseignement reste unique, personnel et, souvent, très singulier, voire novateur. Le maître fait bande à part. Il se démarque des écoles de la formation générale de l'acteur. Caractéristique particulière aussi du maître, souvent il jette sur papier, publie son œuvre, la vision personnelle de son art. Ainsi Alain Knapp a publié, en 1993, un ouvrage dont la forme rappelle celle employée par Constantin Stanislavski dans *La formation de l'acteur*. L'ouvrage s'intitule *A. K. Une école de la création théâtrale*. A. K. y décrit le parcours d'un groupe d'élèves suivant ses enseignements au cours d'une année scolaire complète. Knapp y dévoile les spécificités de sa pédagogie axée autour d'exercices de création, d'écriture, d'exploration et d'improvisation théâtrales.

Un maître laisse des traces chez son élève. Ces traces sont souvent indélébiles.

J'ai connu au fil de ma, de mes formations devrais-je dire, en théâtre et en théâtre gestuel un grand nombre d'enseignants. La plupart faisaient preuve d'enthousiasme et démontraient un niveau de compétence adéquat, mais, pendant toute ma vie, je n'ai rencontré que deux maîtres. D'abord, j'ai pu recevoir les enseignements d'Étienne Decroux, père du mime moderne, fondateur du mime corporel dramatique. À son école de Boulogne-Billancourt, en banlieue de Paris, les élèves provenaient, littéralement, des quatre coins de la planète. Puis, j'ai rencontré Alain Knapp qui a marqué, à tout jamais, ma vision du théâtre, de l'enseignement du théâtre et de la formation de l'acteur.

Ce maître a laissé des traces réelles et durables de son passage sur le milieu théâtral québécois.

Je porte encore en moi, et surtout dans ma pratique, comme plusieurs artistes du milieu théâtral québécois, les traces, la marque profonde des enseignements d'Alain Knapp.

BIBLIOGRAPHIE
LISTE SÉLECTIVE DE RÉFÉRENCES

1.1. Ouvrages, œuvres, articles d'Alain Knapp :

Knapp, A. (1981). *Ateliers Alain Knapp année 81-82. Formation au travail théâtral*. Paris. (dépliant publicitaire de l'Institut pour le développement de la personnalité créatrice)

Knapp, Alain. 1988. «Rencontres» *L'Avant-Scène*, no 828. (œuvres dramatiques)

Knapp, A. et Klein, J.-P. (1990) « IMPROVISATION : Identité et quête ». *Art et thérapie*, 34/35, 52-62.

Knapp, A. (1993). A. K. *Une école de la création théâtrale*. Paris : Actes Sud, coll. Les Cahiers Théâtre/Éducation, n°7.

Knapp, A. 2003. «Une pédagogie de la création» *L'école du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps éditions.

Knapp, A. (2010). «L'impromptu du parc.» *Jeu, revue de théâtre*, 137, 106-112.

1.2 Ouvrages et articles sur Alain Knapp et sur le Théâtre-Création :

Dutil, C. (1981) « De la famille Knapp ». *Jeu : revue de théâtre*, 21, 179-186.

Féral, J. (2001). *Les chemins de l'acteur Former pour jouer*. Montréal : Éditions Québec Amérique.

Féral, J. (2001). *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens T.I. L'espace du texte*. Montréal/Paris : Éditions Jeu/Éditions Lansman.

Féral, J. (2003). *L'école du jeu. Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*. Saint-Jean-de-Védas : L'Entretemps éditions.

Malenfant, M. (1978). « Autonomie et compétence : l'acteur chez Knapp ». *Jeu : revue de théâtre*, 9, 25-31.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin,

Théâtre-Création. Atelier de recherches dramatiques. (1969). Lausanne.

Théâtre-Création. (1969), 2.

1.3 Improvisation, créativité et création collective au Québec et en Europe :

Beauchamp, H. (2005). *les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*. Montréal : VLB Éditeur.

Cadieux, A. (2009). *L'improvisation dans la création collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes*. (Mémoire de maîtrise inédit) Université du Québec à Montréal.

Charest, R. (1995). *Robert Lepage : quelques zones de liberté*. Québec : L'Instant même/Ex Machina.

Cotnam, J. (1976). *Le théâtre québécois. Instrument de contestation sociale et politique*. Montréal : Fides.

Ehrenzweig, A. (1974). *L'ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Paris : Gallimard.

Goethe, J. W. (1924). *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*. (F. Halévy, trad.) Paris : Grasset.

Hébert, L. (1977). « Pour une définition de la création collective ». *Jeu : revue de théâtre*, 6, 38-46.

Lavoie, P. (1985). « L'improvisation : l'art de l'instant ». *Études littéraires*, 18, (3), 95-111.

Les états généraux de l'improvisation théâtrale. (2010). (Programme) Montréal. (Organisés par Le théâtre de la Ligue nationale d'improvisation, du 25 au 27 mars 2010).

Rodari, G. (1979). *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*. (R. Salomon, préf., trad. et notes) Paris : Éditeurs français réunis (réédition en 2010).

Roy, I. (1993). *Le théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit blanche, éditeur.

Sutermeister, A.- C. (2000). *Sous les pavés, la scène. L'émergence du théâtre indépendant en Suisse romande à la fin des années 60*. Lausanne : Éditions d'en bas.

Villemure, F. (1977). « Aspects de la création collective au Québec ». *Jeu : revue de théâtre*, 4, 57-71.

1.4 Sondage et entretien : Méthodologie

Bachelet, R. (2003). *Cours de recueil, analyse et traitements de données en licence de Creative Commons*. École centrale de Lille.

Blanchet, A. et al. (1987). *Les techniques d'enquête en sciences sociales : Observer, interviewer, questionner*. Paris : Bordas.

Blanchet, A. et Gotman, A. (1992). *L'enquête et ses méthodes : L'entretien*. Paris : Nathan.

Olivier de Sardan, J.-P. (2003). *L'enquête socio-anthropologique de terrain : synthèse méthodologique et recommandations à usage des étudiants*. Études et Travaux n° 13. Niamey (Niger) : Laboratoire d'études et recherches sur les dynamiques sociales et le développement local.

1.5 Ouvrages généraux et de référence :

Pavis, P. (2013). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin. (Édition revue et corrigée).

1.6 Documents audio et audio-vidéo :

Audio :

Entrevues avec Alain Knapp. (2012). Format : numérique SD. Durée : 56 m. 56 sec.

Vidéo :

Entrevues avec Alain Knapp. (2012). Format : numérique SD. Durée : 2 h. 57 m.

Entrevue avec Danièle Panneton. (2012). Format : numérique SD. Durée : 43 m. 45 sec.

Entrevue avec René-Daniel Dubois. (2012). Format : numérique SD. Durée : 44 m. 35 sec.

Entrevue avec Robert Lepage. (2012). Format : numérique SD. Durée : 48 m. 28 sec.

Entrevue avec Ghyslain Filion. (2012). Format : numérique SD. Durée : 47 m. 07 sec.

Entrevue avec Jean-Claude Côté. (2012). Format : numérique SD. Durée : 30 m. 33 sec.

Entrevue avec Robert Dion. (2012). Format : numérique SD. Durée : 22 m. 05 sec.

Entrevue avec Diane Ouimet. (2012). Format : numérique SD. Durée : 32 m. 42 sec.

ANNEXE 1

LISTE NOMINATIVE DES ARTISTES QUÉBÉCOIS AYANT ÉTÉ EXPOSÉS AUX
ENSEIGNEMENTS D'ALAIN KNAPP AU QUÉBEC OU EN EUROPE
DE 1974 À 1990.²⁹

École nationale de théâtre du Canada 1974-75

Pierre Claveau (décédé)
Yvon Dumont
Pierre Lebeau
Jean-Marc Leclerc
Diane Maziade
Danièle Panneton
Louis Poirier
Évelyn Régimbald
Jocelyne Saint-Denis (et Paris 1977-78)

École nationale de théâtre du Canada 1975-76

Denis Brassard
Marc Drouin (et Paris 1976-77)
René-Daniel Dubois (et Paris 1978-79)
Lisette Dufour
Katherine Filfoil
Louise Lambert
Paule Marier
Robert Marinier

Paris : Institut pour le développement de la personnalité créatrice d'Alain Knapp

1976-77

Marc Drouin
Sylvie Prigent

1977-78

Marc Malenfant (Franco-Ontarien ayant étudié et travaillé au Québec)
Jocelyne Saint-Denis

1978-79

²⁹ Cette liste ne constitue en aucune façon une liste exhaustive et vérifiée de tous les élèves québécois d'Alain Knapp. M. Knapp n'a pas conservé d'archives sur la fréquentation de chacune des classes qu'il a données au fil de son enseignement. Nous avons élaboré cette liste à partir de témoignages d'élèves de Knapp, d'Alain Knapp lui-même, d'articles portant sur son travail et sur nos propres souvenirs à titre d'élève d'Alain Knapp.

Robert Lepage
 Richard Fréchette
 Nombre indéterminé d'élèves du Conservatoire d'art dramatique de Québec (le chiffre ne peut dépasser dix)
 René-Daniel Dubois
 Robert Marinier

1980-81

Christian Dutil

1981-82

Diane Ouimet
 Michelle Allen
 Lucille Fluet
 Claire Faubert (Franco-Ontarienne vivant maintenant à Montréal)
 Bernadette Saint-Jean
 Claude Talbot

1982-83

Jean-Claude Côté
 Ghyslain Filion

1983-84 (Enseignement dispensé par un ancien élève d'Alain Knapp : André Loncin)
 Luce Pelletier

Université du Québec à Montréal- École supérieure de théâtre

1990

Michel Décarie
 Robert Dion
 Danièle Leblanc
 Marie Paquette
 Vincent Perreault
 Nicole Renaud

Lucie Bertrand
 Marc Chevarie
 Michèle Dion
 Martine Julien
 Pascale Malaterre
 Jérôme Langevin
 Claudine Paquette
 Jean Patry
 Diane Thibaudeau

ANNEXE 2

GUIDE DE L'ENTRETIEN

SUJET : L'impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois : de 1974 à aujourd'hui.

- 1- Identification : - prénom et nom
 - Profession : pratique théâtrale (Dans la pratique théâtrale au Québec, comme ailleurs, on peut, à travers une carrière, occuper différentes fonctions : acteur, metteur en scène, auteur et/ou enseignant de l'art dramatique. Au besoin, l'intervieweur demandera des précisions si la réponse est trop évasive.)
- 2- Comment et quand avez-vous entendu parlé du travail ou de la personne d'Alain Knapp pour la première fois?
- 3- À quand remonte votre première rencontre avec A. K.? Décrivez-en les circonstances.
- 4- Vous a-t-il enseigné (stage, classe ou formation complète) ou dirigé (mise en scène)? Était-ce au Québec ou à l'étranger?
- 5- Que retenez-vous de cette rencontre et des enseignements de A. K.?
- 6- Ces rencontres, ces enseignements ont-ils eu un impact sur votre pratique théâtrale? Par exemple, au niveau du :
 - Jeu (interprétation)
 - De la mise en scène et/ou de la direction d'acteur
 - De l'écriture dramatique
 - De la pédagogie (enseignement du théâtre)Comment?
- 7- S'il y a eu impact des enseignements d'A. K. sur votre pratique théâtrale, qu'en est-il encore aujourd'hui?
- 8- Que retenez-vous de ces enseignements? Que vous ont-ils apporté?
- 9- S'il y avait une chose, particulièrement, que vous reteniez des enseignements d'Alain Knapp, quelle serait-elle?

ANNEXE 3

SONDAGE

MAÎTRISE DE CLAUDE TALBOT

AVIS

Nous concevons qu'il puisse être difficile de quantifier l'impact des enseignements d'un professeur, peu importe son domaine d'enseignement. Toutefois nous aimerions que vous preniez le temps de tenter de quantifier et de mesurer, autant que faire se peut, votre pratique théâtrale ainsi que l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur cette même pratique.

Le traitement des données recueillies nous permettra de tracer des lignes, des courants d'influence qui jetteront un éclairage sur les impacts de ses enseignements sur le milieu théâtral et institutionnel québécois.

Merci pour votre généreuse collaboration.

SONDAGE

Maîtrise de Claude Talbot

SUJET : *L'impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois : de 1974 à aujourd'hui.*

QUESTIONNAIRE

- 1- Identification : - prénom et nom
 - Profession : pratique théâtrale (acteur et/ou metteur en scène et/où auteur dramatique et/ou enseignant)
 - Votre âge
 - L'année de complétion de votre formation en théâtre.
- 2- Depuis combien d'années vous adonnez-vous professionnellement à la pratique du théâtre soit à titre de comédien, de metteur en scène, d'auteur dramatique ou d'enseignant du théâtre?
- 3- À quelle pratique théâtrale vous adonnez-vous, principalement, depuis vos débuts professionnels jusqu'à aujourd'hui?
 Veuillez répartir les quatre fonctions suivantes dans une proportion totale de 100%.
 Par exemple : 25% comédien, 50% metteur en scène, 0% auteur dramatique et 25% enseignant.

Comédien	%
Metteur en scène	%
Auteur dramatique	%
Enseignant	_____ %
Total	100%

- 4- Quelle a été la durée des enseignements (stage, session, ou formation complète) que vous avez reçus d'Alain Knapp? Ceci inclut le temps d'une production si vous avez été dirigé par Alain Knapp agissant alors à titre de metteur en scène/enseignant.

_____ Semaines

_____ Mois

_____ Années

- 5- En quelle(s) année(s) avez-vous reçu les enseignements d'Alain Knapp?

6- L'impact des enseignements d'Alain Knapp a-t-il été positif, négatif ou nul sur votre pratique théâtrale au niveau de :

N/A signifie Non applicable

(Encercler votre choix de réponse)

1) Interprétation	Positif	Négatif	Nul	N/A
2) Mise en scène	Positif	Négatif	Nul	N/A
3) Écriture dramatique	Positif	Négatif	Nul	N/A
4) Enseignement	Positif	Négatif	Nul	N/A

7- Sur une échelle de 1 à 5, **1 étant nul et 5 très marquant**, comment évaluez-vous l'impact des enseignements d'Alain Knapp sur votre pratique théâtrale au niveau de :

N/A signifie Non applicable

(Encercler votre choix de réponse)

	Nul			Très marquant			
1) Interprétation	1	2	3	4	5		N/A
2) Mise en scène	1	2	3	4	5		N/A
3) Écriture dramatique	1	2	3	4	5		N/A
4) Enseignement	1	2	3	4	5		N/A

Signature

Date

ANNEXE 4

QUESTIONNAIRE

MAÎTRISE EN THÉÂTRE DE CLAUDE TALBOT UQAM 2012

SUJET :

L'impact historico-culturel des enseignements d'Alain Knapp sur le milieu théâtral québécois : de 1974 à aujourd'hui.

- 1- Quand et dans quelles circonstances avez-vous rencontré Alain Knapp pour la première fois?
- 2- Y a-t-il eu d'autres rencontres? Dans quelles circonstances?
- 3- Vous a-t-il enseigné?
- 4- Était-ce au Québec ou à l'étranger? Décrivez le contexte d'enseignement.
- 5- Que retenez-vous de ses enseignements?
- 6- Quel impact les enseignements d'Alain Knapp ont-ils eu sur votre pratique théâtrale ou sur votre pédagogie du théâtre?
- 7- Qu'en est-il, qu'en reste-t-il aujourd'hui?

ANNEXE 5

Entrevues audio et vidéo avec Alain Knapp et entrevues vidéo avec sept artistes et formateurs québécois ayant été exposés aux enseignements d'Alain Knapp, soit Mmes Diane Ouimet, et Danièle Panneton, MM Robert Lepage, René-Daniel Dubois, Ghyslain Filion, Jean-Claude Côté et Robert Dion.

AVERTISSEMENT

Le contenu vidéo présente sporadiquement des sauts dans l'image et le son.
Ces sauts ne sont pas le fruit d'un montage arbitraire, mais les suites
d'un problème technique lors de l'enregistrement.
Toutes nos excuses pour ce désagrément.

© Tous droits réservés Claude Talbot 2015